

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

**Plauto durante la Edad de Plata de la cultura
española, (1868-1936)**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA
PRESENTADA POR
Salomé Blanco López

Director

Francisco Garcia Jurado

Madrid, 2015



FACULTAD DE FILOLOGÍA
Dpto. Filología Latina

**Plauto durante la “Edad de plata”
de la Cultura Española
(1868-1936)**

Tesis doctoral
Salomé Blanco López

Director: Dr. D. Francisco García Jurado

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID. MMXV.

Plauto durante la “Edad de plata” de la Cultura Española (1868-1936)

Tesis doctoral:

Salomé Blanco López

Director: Dr. D. Francisco García Jurado

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID. AÑO 2015.

**Una vez rebasado el nivel escolar, las ciencias del espíritu no conocen ningún método.
O uno solo, en todo caso, y que no puede aprenderse:
la colaboración entre instinto e inteligencia.**

Ernst Robert Curtius,
Ensayos críticos sobre la literatura europea, 1972,
Barcelona, Seix Barral.

AGRADECIMIENTOS

Quiero expresar mi más profundo agradecimiento a todas las personas e instituciones que, directa o indirectamente, me han brindado su apoyo para la creación de este trabajo. En primer lugar, me gustaría dar las gracias a mis profesores y a mis compañeros de las dos universidades que me han formado humana y académicamente: UNED y UCM, en concreto las facultades de Filología de los dos campus y sus departamentos de hispánicas y de latín respectivamente. Enumerar a mis profesores sería prolijo, y ellos saben lo mucho que me han ayudado: gracias a todos y cada uno porque siempre han sido para mí un ejemplo maravillosamente humano.

Llevar a cabo este estudio no hubiera sido posible sin el proyecto MEC HUM2007-60326/FILO "Historiografía de la Literatura Grecolatina en España: la Edad de plata (1868-1936)", financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia, y el proyecto en el que se integra actualmente esta tesis doctoral FFI2013-41976 "HISTORIOGRAFÍA DE LA LITERATURA GRECOLATINA EN ESPAÑA 3 (HLGE3): EL «LEGADO ALFREDO ADOLFO CAMÚS» EN LA BIBLIOTECA HISTÓRICA MARQUÉS DE VALDECILLA", financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad. Gracias, también, a todo el Grupo de Investigación por su acogida y por compartir conmigo su entusiasmo por los estudios de Historiografía. Estoy especialmente agradecida al director de este Grupo de Investigación, el profesor Dr. D. Francisco García Jurado del Departamento de Filología Latina de la Facultad de Filología de la UCM, quien confió en mí para sacar adelante este trabajo y ha sido una guía constante y un apoyo indispensable; su tutela ha sido fundamental para mi formación académica, pues con sus consejos ha guiado mis primeros pasos en el mundo de la investigación y me ha insuflado la pasión por los estudios filológicos. Gracias, por tanto, por su confianza. Finalmente, deseo mencionar a Luis David Álvarez, mi familia, a quien agradezco su apoyo, su disponibilidad, su implicación y su amor.

ÍNDICE

1 INTRODUCCIÓN	1
1.1. Objeto de estudio	2
1.2. Plan de trabajo. Unas palabras sobre el método historiográfico	15
1.3. Estado de la cuestión	26
1.3.1. Humanismo	27
1.3.2. Poética frente a Historia literaria	36
2 LA FORTUNA DE PLAUTO (Y TERCENIO) EN ESPAÑA	45
2.1. Plauto hasta el siglo XVIII (y Terencio)	45
2.2. Plauto desde el siglo XIX (y Terencio)	71
2.3. Motivos editoriales	99
2.4. Traducción nueva / Traducción retrospectiva (o histórica). El peso de la traducción de Simón Abril	106
3 PLAUTO EN LOS MANUALES DE LITERATURA LATINA ESPAÑOLES Y EUROPEOS	129
3.1. Plauto como uno de los autores clave de la historiografía literaria de carácter romántico	134
3.1.1. Plauto vascongado	145
3.2. Plauto y los manuales de la “Edad de plata”	153
4 LA TRADUCCIÓN DE PLAUTO A LA LENGUA ESPAÑOLA. UN CANON DEL CANON	209
4.1. Plauto: Traducciones españolas del siglo XIX	213
Traducciones españolas del siglo XX (hasta 1936)	214
4.2. Terencio: Traducciones españolas del siglo XIX	215
Traducciones españolas del siglo XX (hasta 1936)	218
5 ALGUNAS TRADUCCIONES SINGULARES	219
5.1. Precursores de la “Edad de plata”	219
5.1.1. El <i>Anfitrión</i> y la <i>Andriana</i> de Costanzo. Una traducción romántica	223
5.1.2. La versión de Ángel Lasso de la Vega (verso / prosa)	237
5.2. Un Plauto de los años 20: la traducción de José Velasco García para la editorial Prometeo	245
6 ESTUDIOS COMPARADOS E INTERMEDIARIOS	257
6.1. La figura de Alfredo Adolfo Camús	257
6.2. Antonio González Garbín	285
7 REPRESENTACIÓN TEATRAL	299
7.1. La representación universitaria en el siglo XIX	299
7.1.1. Testimonio de Menéndez Pelayo	307
7.1.2. Testimonio de “Clarín”	314
7.2. La representación comercial a principios del siglo XX. El éxito de la trama de <i>Menaechmi</i> en los escenarios comerciales	325
8 ESTÉTICA E IDEOLOGÍA	359
8.1. El espacio literario. Benito Pérez Galdós	363
8.2. Plauto y la bohemia. La figura de Vicente Blasco Ibáñez	376
9 CONCLUSIONES	417
10 BIBLIOGRAFÍA	425
§ SUMMARY: <i>Plauto in the Spanish Culture’s “Silver age” (1868-1936)</i>	453

1 INTRODUCCIÓN

Esta tesis se centra en el estudio de la difusión del teatro latino durante la época de la cultura española que estudiosos como Pedro Laín Entralgo o José Carlos Mainer han venido en llamar “Edad de plata”. La cronología de este periodo se establece entre 1868 y 1936, aunque varía según los autores. Para Laín, en su *Historia de España* para Espasa Calpe, se encuadra el periodo entre 1898 y 1936, pues los autores de la Generación del 98 siguen siendo relevantes hasta el inicio de la guerra civil. En cambio, Mainer prefiere ajustar el periodo a los inicios del siglo XX, fijando las fechas entre 1902 y 1939 en su última edición de *La Edad de Plata. Ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Sin embargo para comenzar a rastrear alguna de las obras que propone como ejemplo debe partir desde la primera república de 1874. Nosotros nos vamos a remontar hasta 1868, pues entendemos que debemos reconocer y abarcar la presencia de toda una generación finisecular que preparó de manera innegable el terreno a las generaciones del 98, del 14 y del 27, y porque el hecho histórico que señala esta fecha, la revolución de La Gloriosa, significa también un punto de inflexión en la vida social y académica de nuestro país.

El presente estudio nos parece relevante porque revela cómo los textos de la literatura grecolatina estuvieron presentes en la formación de los autores literarios de este momento cultural tan brillante para la literatura española, cómo influyeron en sus obras de creación e, incluso, de qué manera los usaron como modelos de su forma de vida. Para ello vamos a centrarnos en dos comediógrafos latinos, Plauto y Terencio¹, y en señalar cómo fueron recibidos, estudiados y entendidos durante la “Edad de

¹ A lo largo de este trabajo se añaden datos sobre Terencio para completar la visión sobre Plauto por comparación.

plata”, porque creemos que su influencia fue significativa y su estudio pormenorizado todavía estaba por hacer.

1.1. Objeto de estudio

Para centrar nuestro objeto de estudio vamos a resumir los acontecimientos que rodean la transmisión de los textos del teatro latino hasta 1936. De esta manera, tras tener una idea general de los diferentes ámbitos en los que vamos a trabajar a lo largo de esta exposición, podremos entrar a evaluar detalladamente la visión e influencia de Plauto durante la “Edad de plata” de la Cultura Española.

El teatro latino que conocemos hoy, en lo que al género cómico respecta, se circunscribe sobre todo a dos autores²: Plauto y Terencio. El primero compuso y estrenó sus comedias, aproximadamente, entre los años 207 y 186 a. C., y el segundo entre 160 y 166 a. C. Poco se sabe con seguridad de sus vidas, pero sí han quedado noticias sobre su éxito en los escenarios. Plauto fue un autor volcado en su público, que escribía para entretener y divertir y fue muy aplaudido en su tiempo. Sus obras están escritas con un lenguaje chispeante, popular, lleno de juegos de palabras, equívocos y términos inventados con el fin de conseguir la risa del auditorio. Sobre su trabajo escribieron, por ejemplo, Varrón o Aulo Gelio, a los que debemos el canon plautino que conservamos hoy, y el mismo Terencio lo menciona como autoridad en los prólogos de algunas de sus obras. Terencio, en cambio, fue un autor más sentencioso, con intención no solo de entretener en la escena, sino también de poner ante el público

² Este trabajo no entra en la cuestión de los fragmentos cómicos que tienen su interés específico, como se puede ver en el artículo de García Jurado sobre Afranio (García Jurado 2012a).

situaciones que les hicieran reflexionar. Utilizó el latín coloquial que hablaban las personas cultas de su época. No tuvo tanto éxito ante el público como Plauto, pero fue apreciado por César y Cicerón y propuesto en la escuela como modelo de excelente latinidad desde el siglo I d. C. Que las obras de Plauto y Terencio hayan llegado hasta nosotros es muestra de su interés y éxito durante su época y de la valoración de los estudiosos que les sucedieron en la antigüedad tardía, así como de la labor de los copistas de los siglos IX a XI y de los humanistas que, después de un largo olvido, los rescataron al final de la Edad Media y promovieron que sus obras fueran impresas a finales del siglo XV (Questa y Raffaelli 2008, 234).

Precisamente el siglo XV es el del redescubrimiento en Occidente de la comedia latina como género dramático (Bravo Díaz 2001, 97). Además, la invención de la imprenta pondría en circulación numerosas copias de estas obras, pues la edición príncipe de Plauto es de 1472, y la de Terencio de 1470. En ese mismo siglo se escenificaron las obras latinas para el público culto y se empezó a escribir a la manera de los comediógrafos latinos. Los cómicos italianos se dejaron influir por Plauto, y en la escuela, los niños de Italia se iniciaron a la latinidad con pasajes de Terencio.

Durante el siglo XVI comenzaron a traducirse las comedias latinas a las lenguas vernáculas de Europa. Aparecieron las versiones en prosa y en verso en lenguas como el francés, el alemán y el inglés, y se llevaron a cabo representaciones en la lengua original y en las lenguas modernas tanto en Italia como en Francia (Questa y Raffaelli 2008, 235).

Pero ya en estos primeros tiempos encontramos diferencias entre el tratamiento que reciben los dos autores latinos en España. Mientras que el divertido Plauto era el preferido para imitar con fines a la representación teatral, Terencio, más apto para el tono sentencioso, se prefería para la

enseñanza de la lengua latina. Por otra parte, mientras Terencio se traducía de manera total o parcial, de Plauto sólo se tradujeron al castellano tres obras a lo largo de todo el siglo XVI, *Amphitruo*, *Menaechmi* y *Miles gloriosus*. Las dos primeras traducciones en España del *corpus* completo son la de P. A. Martín Robles para la editorial Hernando en cinco volúmenes (Madrid 1931-1945) al castellano³, y la que realizó Marçal Olivar, al catalán, para la Fundació Bernat Metge, en doce volúmenes, que comenzó a publicarse en 1934 y terminó en los años 60 del pasado siglo. Esta última todavía hoy sigue a la venta en edición bilingüe latín-catalán (Bravo Díaz 2005a, 97).

Bien es cierto que el número de obras que conocemos de los dos autores es muy diferente. De Publio Terencio Africano nos han llegado seis comedias, cuyos títulos reproducimos en el siguiente cuadro junto a su posible fecha de estreno y su título, o algunos de sus títulos, en castellano:

Título latino	Fecha estreno	Título/s castellano/s
<i>Andria</i>	166 a. C.	<i>La Andriana, La muchacha de Andros, La que vino de Andros, Glyceria</i> o <i>Andria</i> .
<i>Hecyra</i>	165 a. C.	<i>Hercira, La hécira</i> o <i>La suegra</i>
<i>Heautontimorumenos</i>	163 a. C.	<i>Heautontimorúmenos, El verdugo de sí mismo, El torturador de sí mismo</i> o <i>El atormentador de sí mismo</i> .
<i>Eunuchus</i>	161 a. C.	<i>Eunuco</i> o <i>El eunuco</i>
<i>Phormio</i>	161 a. C.	<i>Formión, Fermion, Formio</i> o <i>Fermio</i>
<i>Adelphoe</i> o <i>Adelphoi</i>	160 a. C.	<i>Los hermanos, o Adelfos</i>

³ "También se editó en Buenos Aires, por la Librería El Ateneo Editorial, 1947, en un grueso volumen de 1266 páginas" (López López 2010, 10).

En cambio, conocemos de Tito Macio Plauto veintiuna comedias, de las que conservamos prácticamente completas veinte. Ocho de ellas se conocieron a lo largo de la Edad Media⁴, pero las doce restantes estuvieron perdidas hasta el hallazgo del código⁵ Orsiniano por Niccoló Cusano hacia 1429. El corpus total conservado de Plauto se muestra en el cuadro siguiente, con sus fechas aproximadas de estreno y algunos de sus títulos en castellano:

Título latino	Fecha estreno	Título/s castellano/s
<i>Amphitruo</i>	186 a.C.	<i>Anfitrión o El nacimiento de Hércules</i>
<i>Asinaria</i>	207 a. C.	<i>La Asinaria, La venta de los asnos, La comedia de los asnos o El arriero</i>
<i>Aulularia</i>	194 a. C.	<i>La olla, La comedia de la ollita, La marmita, El Avaro, La olluelaria o La botijuela</i>
<i>Bacchides</i>	189 a. C.	<i>Las Baquis, Las dos Báquidas o Las Baquides</i>
<i>Captivi</i>	188 a. C.	<i>Los cautivos o Los prisioneros</i>
<i>Casina</i>	184 a. C.	<i>Cásina, o El sorteo de Cásina</i>
<i>Cistellaria</i>	202 a.C.	<i>El cofre, La arquilla, La Canastilla, La comedia de la cestita o La cestilla</i>
<i>Curculio</i>	194 a. C.	<i>El gorgojo</i>
<i>Epiducus</i>	190 a. C.	<i>Epídico o El pendenciero</i>
<i>Menaechmi</i>	186 a. C.	<i>Los gemelos, Los hermanos gemelos, Los mellizos o Los Menecmos</i>
<i>Mercator</i>	206 a.C.	<i>El mercader</i>
<i>Miles gloriosus</i>	205 a. C.	<i>El soldado fanfarrón o El militar fanfarrón</i>
<i>Mostellaria</i>	193 a. C.	<i>El fantasma, El alma en pena, La comedia de las apariciones o El</i>

⁴ *Amph.*, *Asin.*, *Aul.*, *Capt.*, *Curc.*, *Cas.*, *Cist.*, *Epid.* (Sabbadini 1914, 326).

⁵ Código Vat. Lat. 3870 (D) (Questa y Raffaelli 2008, 235).

		<i>aparecido</i>
<i>Poenulus</i>	191 a. C.	<i>El joven cartaginés, El ladino cartaginés o El cartaginesillo</i>
<i>Pseudolus</i>	191 a. C.	<i>El Trompicón, El enredón, El requetementirosillo o El trapalón</i>
<i>Persa</i>	186 a. C.	<i>El persa</i>
<i>Rudens</i>	189 a. C.	<i>El cabo, El cable, La cuerda, La maroma, Naufragio o La Escota</i>
<i>Stichus</i>	200 a. C.	<i>Stico o Estico</i>
<i>Trinummus</i>	187 a. C.	<i>El hombre de los tres denarios, El Tesoro, Las tres monedas, Los tres centavos o Los tres numos</i>
<i>Truculentus</i>	187 a. C.	<i>El malencarado, El fiero renegón, El hombre malhumorado, El gruñón o Cascarrabias</i>
<i>Vidularia</i>	s.f.	<i>La maleta o La comedia del baúl</i>

También nos consta un fervor por la comedia latina en el siglo XVI. Ludovico Ariosto pone en escena la primera comedia inspirada en Plauto, *La cassaria* (1508), a la que sigue *I suppositi* (1509), inspirada en *Captivi* y en la terenciana *Eunuchus* (Bravo Díaz 2005a, 83). Cundirá el ejemplo italiano en el resto de Europa, y también en España, donde el teatro universitario será el principal cauce para la representación de obras al modo plautino y terenciano. Pero también el teatro popular recibió en nuestro país a los comediógrafos latinos adaptados gracias a Juan de Timoneda (ca. 1520-1583), que representó adaptaciones de las plautinas *Amphitruo* y *Menaechmi*. Incluso en su maestro, Lope de Rueda (1510-1566), podemos encontrar temas plautinos, pero a través del teatro italiano, como en la adaptación de *Los engañados*, basada en la italiana *Ingannati* de Ceci, que reproducía el tema de *Menaechmi* (Cardona 1979, 18). Pero Lope de Rueda pudo tener influencia directa de Plauto, bien

porque precisamente Timoneda sí la tuvo, bien porque en Sevilla, donde nació, había una escuela de imitadores de Plauto (Grismer *apud* Marqués 2003). Hay otro aspecto que une a Rueda con Plauto, el hecho de que los dos fueran traductores y así lo confesaran. Plauto “tradujo” a autores griegos; Rueda “tradujo” a autores italianos (Marqués 2003, 347). Al mismo tiempo, los textos latinos serán reeditados a lo largo de toda la centuria. El *corpus* de Terencio fue revisado o reeditado por Navagero en 1517, por Mureto en 1555 y por Faerno y Vettori en 1565 (Gil 2006, 437). Todo este entusiasmo alrededor de la comedia latina ya no volvería a surgir hasta finales del siglo XIX. Entre las circunstancias que contribuyeron a la recuperación de los textos de Plauto, y Terencio, en el siglo XIX posiblemente se encuentra que aparecieron las tres ediciones en latín de F. H. Bothe⁶ (Olivar, 1934, tomo I, xix). Los periódicos españoles se hacían eco de esta edición alemana:

“[...] causa admiración el número de libros nuevos que producen cada año las prensas alemanas. Se han producido en las últimas Pascuas en Leipsick [*sic*] 2610 obras [...] Las ediciones y traducciones de los autores griegos y latinos han constituido una de las más brillantes partes de la feria. Vióse en ella una edición de Vitrubio por Schneider, una de Plauto por Bothe [...]” (*El diario de Madrid*, 14 de mayo de 1808)

También contribuyó a esta recuperación, sin duda, que Mai publicara hacia 1815 una primera lectura apresurada del palimpsesto Ambrosiano descubierto poco antes. Este palimpsesto⁷ era un pergamino del siglo IV que encontró el cardenal Angelo Mai (1782-1854), posiblemente en Bobbio, y que se guarda en Milán. Contenía las veintiuna

⁶ Berlín, 1809-1811, Halberstadt, 1821 y Stuttgart, 1829-1839.

⁷ Un resumen actualizado de la historia de este palimpsesto se encuentra en Questa y Raffaelli (2008, 221, 235 y 236).

comedias que Varrón atribuyó a Plauto, en verso según la colometría antigua, aunque finalmente no se pudieron leer todas, y los comentarios de Elio Donato a las seis comedias de Terencio; la edición completa del palimpsesto no vería la luz hasta 1889 (Bravo Díaz 2005a, 90 y 91). La repercusión en España de todos estos hechos se dejó notar en la reedición de las traducciones de Plauto y Terencio que se habían hecho en el siglo XVI y en la aparición de traducciones nuevas y versiones parciales de las comedias. Asimismo, hemos encontrado adaptaciones teatrales de los autores latinos en el siglo XIX. Algunas llegaron a representarse en los teatros públicos, en latín; otras fueron escenificadas en el teatro universitario o por aficionados, o fueron adaptaciones teatrales traducidas de otras lenguas vernáculas a la nuestra y que se representaron comercialmente con éxito desigual. Y, por supuesto, los estudios sobre los manuscritos de Plauto y Terencio, sus traducciones y ediciones fueron objeto de estudio de los filólogos españoles de entonces, que se volcaron con los comediógrafos latinos, como Menéndez Pelayo, Camús, González Garbín, etc. Desde Europa llegaban estudios que señalaban a Plauto como un autor al que había que tener en cuenta. Los hispanistas comenzaron a estudiar las influencias de Plauto y Terencio en el teatro barroco español.

A principios del siglo XX se puso en marcha el proceso de traducir de forma sistemática a las lenguas peninsulares todo el *corpus* de Plauto (y de Terencio), proceso que no podría terminarse hasta después de 1936, y los intelectuales de la “Edad de plata” se ocuparon de revisitarlos. Algo había cambiado; se volvieron a imprimir las traducciones de Plauto y Terencio del siglo XVI y también hubo traducciones nuevas. Sobre todo Plauto se vio favorecido por las editoriales, que decidieron poner en marcha la traducción sistemática de todo su *corpus*, aunque debió esperar

hasta los años veinte y, como decíamos, solo se completará tiempo después de finalizada la “Edad de plata”. Hasta 1936, el total de obras de Plauto vertidas al castellano era de quince. Estas traducciones fueron impulsadas por editoriales que pensaban que podía haber negocio en ofrecerlas y por fundaciones que cuidaron de que las ediciones fuesen bilingües y que tanto los textos en latín como en castellano (o catalán) estuvieran bien cuidados por catedráticos de las facultades de Filosofía y Letras o profesores de literatura.

El impulso que puso en marcha la edición del comediógrafo latino estuvo relacionado con que las ideas que se habían manejado hasta entonces sobre Plauto recibieran un giro radical con los estudios de Friedrich Leo (1851-1914) y Eduard Fraenkel (1888-1970). El primero editó *Plautinische Forschungen zur Kritik und Geschichte der Komödie* (Weidmann, 1895), *Vindiciae Plautinae* (Rostock, 1887), después el texto latino plautino completo, *Plauti Comoediae* y traducido al alemán en *Plauti comoediae, recensuit et emendavit* entre 1895 y 1896 (Berlín, Weidmann), *Die plautinische Cantica und die hellenistische Lyrik* (Weidmann, 1897) y un *Manual de literatura romana* en 1912⁸. El segundo, ese mismo año, publicó su tesis doctoral *De media et nova comoedia questiones selectae* (Universidad de Göttingen, Dieterich) y un poco después publicó el sugerente título de *Plautinisches in Plautus* (Weidmann, 1922)⁹. También P. Lejay (1861-1920) defendió al autor latino en su *Plautus* (París, Boivin & Cie., 1910) y K. M. Westaway (1893-1973) editó *The original element in*

⁸ 2ª impresión en 1924, traducción al italiano por Lavagnini y Rosanelli, *La letteratura romana antica*, 1926.

⁹ Traducción italiana de F. Munari *Elementi Plautini in Plauto*, Florencia, 1960; y también, *Plautine Elements in Plautus*, por Tomas Drevikovsky y Frances Muecke, Oxford, University Press, 2007.

Plautus en Cambridge, en 1917. Sobre todo en Alemania, se buscó con ahínco cuáles fueron las obras griegas a partir de las cuales Plauto había compuesto cada una de sus comedias. El proceso recibió el nombre de *contaminatio*¹⁰. Consistía en un método de composición de comedias que fundía dos o más originales griegos, o bien insertaba personajes de una obra griega en la trama de otra comedia. El propio comediógrafo latino confesaba en los prólogos de sus comedias su deuda con los autores griegos de la Comedia Nueva a los que imitaba (por ejemplo: "En primer lugar esta ciudad quiso Dífilo que se llamara Cirene")¹¹ (Bravo Díaz 2005a, 470). También Terencio se defiende de sus enemigos, que lo acusan de "contaminar" las comedias griegas de las que parte, diciendo que prefiere practicar la *neglegentia* (adaptación descuidada, libre) de los viejos escritores como Nevio, Plauto y Ennio¹². Esto, unido al hecho de que la *palliata* fuese, por definición, el tipo de comedias romanas ambientadas en Grecia y que recrean lugares griegos y personajes helenos vestidos a la griega, hizo que se creyese que Plauto había sido un simple traductor o adaptador, más o menos hábil, de las obras de Menandro, Dífilo, Demófilo, Batón, Posidipo, Filemón, Teogneto, Alexis, etc. Además, a principios del

¹⁰ *Kontaminationsphilologie*.

¹¹ *Primumdum huic esse nomen urbi Diphilus Cyrenas voluit* (Rud., vv. 33 y 34).

¹² *Quae convenere in Andriam ex Perinthia // fatetur transtulisse atque usum pro suis. // Id isti vituperant factum atque in eo disputant // contaminare non decere fabulas. // Faciuntne intellegendo ut nihil intellegant? // Qui cum hunc accusant, Naevium Plautum Ennium // accusant quos hic noster auctores habet, // quorum aemulari exoptat neglegentiam // potius quam istorum obscuram diligentiam* (Andr., vv. 13 y ss.).

"Los pasajes que le parecieron apropiados, reconoce haberlos trasladado de *La perintia* a *La andriana* y haberlos utilizado como cosa suya. De esto es de lo que esos individuos lo acusan, argumentando que no se deben contaminar las comedias. Al dárselas de entendidos, ¿no demuestran no entender nada? Pues, al acusar a nuestro autor, están acusando a Nevio, Plauto y Ennio, a quienes él tiene por modelos y cuya actitud descuidada prefiere imitar antes que la oscura escurpulosidad de esos otros" (Bravo Díaz y López Gregoris 2012, 1192).

siglo XX no se podía contrastar la obra de Plauto con la de los autores griegos porque se habían perdido los textos helenos¹³. Por eso, los estudios e hipótesis de Leo, Lejay, Westaway y Fraenkel no podían confirmarse, como se ha hecho después gracias a los descubrimientos papiáceos¹⁴ en los que fue tan pródigo el resto del siglo XX. Aún así, la influencia de estos eruditos llegó hasta España, y se puede relacionar con la decisión de las editoriales de poner en marcha, por fin, la traducción al castellano de toda la obra plautina. Plauto, a partir de ese momento, dejó de ser el autor latino que llenaba las obras griegas de exabruptos, para convertirse en un comediógrafo interesante por su originalidad. Apunta, en este sentido, Leo:

“Pero el fácil juego escénico toleró que el poeta mezclase su propio presente con el que, plasmado ya, halló previamente en sus modelos. En esa mezcla ha puesto Plauto todo su ingenio. En el cuadro de la invención ática discurren lo griego y lo romano —elementos que se separan y de nuevo siempre vuelven a juntarse— en forma más perceptible para el público romano que para nosotros; [...] También nosotros percibimos el encanto de esa coloración tornasolada [...] No se puede proponer mejor testimonio a favor de una traducción, hecha desde el primer momento sin objetivo artístico y cuyo único destino era la escena viviente, que el de que tal versión no solo represente y aumente la riqueza y las capacidades de la propia lengua, sino que hasta haga olvidar el carácter alienígena de la materia vertida [...] podía sentirse creador en cierto modo”. (Leo 1950, 33 a 35)

Plauto, a través del cual muchos intentaron reproducir las comedias griegas perdidas por creer que todo lo que aparecía en sus obras era copiado, no solo se convirtió en un artista original al que se debía estudiar

¹³ *La Vanguardia* daba noticia de la traducción de Menandro al español por parte del joven helenista Nicolau de Olwer (10 de mayo de 1912, 6); “Lluís Nicolau d’Olwer, *El teatro de Menandro: noticas histórico-literarias, texto original y versión directa...* Barcelona, Avenç, 1911” (Soler y Miret 1995, 83); que había sido su tesis doctoral (Alsina 2003, 79).

¹⁴ Nicolau de Olwer tenía prevista la traducción y fijación de unos papiros egipcios de Menandro para la Fundación Bernat Metge, pero finalmente no dio a luz ese trabajo debido a sus múltiples ocupaciones políticas (Alsina 2003, 80).

como representante de la literatura latina, romana, sino también en un interesante estudio para los amantes de la lírica por su aportación a la métrica y su testimonio de los ritmos que se creaban en su tiempo no solo en Roma:

"Reconocemos [...] su configuración de las formas métricas [...] Plauto presenta abundancia de formas de versos líricos, que han sido forjados libremente conforme a la técnica griega, mientras en los originales casi solo se empleaban las medidas sencillas del diálogo [...] formó Plauto cantos (monodias) y escenas cantadas [...] En esto es en lo que resulta más patente la desviación de las comedias plautinas respecto a las de Menandro [...] Ahora bien, las comedias y escenas líricas plautinas están estrechamente emparentadas con la lírica dramática griega contemporánea, que en la depuración de sus formas, se enlaza a la lírica tardía de la tragedia eurípidea. Vemos, pues, a Plauto en inmediata conexión con la producción escénica griega de ligero estilo de su propia época; así este vate es el continuador no sólo de la comedia ática, sino también de una práctica artística del helenismo, de la que sin su testimonio, se nos habrían conservado escasas referencias [...] será aquí ostensible cómo el compositor romano se liberaba de su modelo y lo transformaba con el determinado designio de producir algo nuevo y distinto [...]" (Leo 1950, 34)

De esta forma, Plauto se elevaba a la altura de Terencio porque había algo que los dos habían conseguido: "Plauto y Terencio, cerca y lejos, como están de sus originales, han servido de mediadores entre el drama civil helénico y la literatura universal" (Leo 1950, 37). En esta sentencia se refleja el pensamiento de Leo sobre la literatura latina, un pensamiento con el que da comienzo a su manual y que, aún haciéndola depender de la griega, deja entender que la literatura latina tuvo su propia originalidad y, por tanto, un valor que había que reconocerle:

"SIGNIFICACIÓN DE LA LITERATURA LATINA PARA LA CULTURA MUNDIAL.- La antigua cultura ha llegado a las Edades Media y Moderna por el vehículo de la lengua latina [...] El hecho de que la caída de Bizancio coincidiera con la culminación del Renacimiento fue de una inmensa

significación para la historia de la Ciencia, pero la cultura mundial de los tres siglos siguientes, a pesar del injerto griego, continuó siendo latina en la contextura y en el colorido." (Leo 1950, 1)

Todos estos nuevos planteamientos sobre la importancia de Plauto fueron recogidos en la última edición que tenemos de algunas de sus comedias en español dentro de nuestro periodo estudiado. Se trata de la edición de P. A. Martín Robles de 1932. Martín Robles sigue a Lejay y escribe:

"No es posible basar por completo la iniciación y perfeccionamiento de la labor plautina en el solo conocimiento de la literatura helénica. [...] Los originales que trató, [...], no permiten privar a Plauto de su gloria de poeta original, sobre todo en lo que se relaciona con los medios y recursos que puso en juego para excitar y mantener el interés del público. Lo que el teatro nacional, o mejor diríamos indígena, prestó a Plauto es también muy escaso. [...]. Con todo lo que debe Plauto a sus modelos [...] la parte original es aún muy considerable. Lo es en la misma invención, ya que no en el conjunto, en los pormenores, que es donde las más veces se concentra la vida. [...] bien podemos creer que una imitación exactamente fiel hubiera perjudicado a los propósitos artísticos de Plauto. Desde luego, no serían las comedias plautinas, como lo son, la pintura más vivaz y más perfecta de la vida romana de sus tiempos; o sus personajes no nos parecerían, como nos lo parecen, arrancados de la realidad y trasplantados al mundo del arte. La escena no nos recordaría a cada momento Roma." (Martín Robles 1985, 14 y ss.)

Vemos, por tanto, el cambio que se produjo en la valoración de Plauto, autor que había sido apartado por ser un simple refundidor de obras griegas y utilizar un lenguaje y unas situaciones poco afines a la moral imperante en España durante los siglos XVI, XVII, XVIII y XIX. Terencio también se vio mejor aceptado todavía de lo que lo había sido, gracias a estos estudios.

Vamos a hacer un recorrido somero por las traducciones de Plauto (y Terencio) al español desde el siglo XVI hasta mediados del siglo XIX, para

centrarnos más concretamente en las traducciones y reediciones que se sucedieron en la época que nos concierne, la “Edad de plata”. De este modo podremos intentar averiguar quiénes fueron sus traductores y editores y qué los movió a empeñar su esfuerzo en el trabajo de trasladar a nuestras lenguas las obras latinas.

Nuestro propósito es revisar el espacio social, literario y educativo que se vivía en la “Edad de plata”, espacios que obligaron a leer las obras antiguas de otro modo a como se habían leído hasta entonces.

El estudio nos ha llevado no solo al artículo que Luis Gil Fernández dedicó a Terencio en 1984¹⁵ y que es antecedente de este trabajo, sino también a la obra de referencia para las traducciones clásicas que ha sido desde su primera publicación la *Biblioteca hispano-latina clásica* de Marcelino Menéndez Pelayo (1856-1912). Esta obra, que Menéndez Pelayo no pudo completar, como sabemos, ha sido reconstruida con las fichas que dejó preparadas el autor, por lo que a veces encontraremos algunas lagunas, y notaremos a faltar la mención de alguna traducción de la que el maestro santanderino tuvo conocimiento cierto. Por otro lado, los catálogos de los archivos de la Biblioteca Nacional, tanto su fondo bibliográfico como su hemeroteca, y el del Patrimonio Bibliográfico Español, así como diversos trabajos de investigación, tesis, artículos y libros, que a lo largo de los siglos XIX, XX y XXI se han interesado por este tema, nos han ayudado a redactar este estudio.

¹⁵ Esta conferencia pronunciada en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo en 1982, se editó en *Estudios de humanismo y tradición clásica* en 1984; fue reproducido en 1986 en I. Rodríguez Alfageme & A. Bravo García (eds.), *Tradición clásica y siglo XX*. Nosotros tomamos la reproducción de 2006 que especificamos en nuestra bibliografía (Gil 2006).

1.2. Plan de trabajo. Unas palabras sobre el método historiográfico

Es necesario, para llegar a buen fin con este estudio, encontrar las traducciones al castellano de las obras de Plauto y Terencio. De esta forma se podrá trazar una Historia Cultural de las Traducciones de estos autores. Así, reconoceremos en la lectura que se hacía de Plauto en el siglo XVIII cierta valoración moral. Johann Albert Fabricius (1668-1736) resume la vida de Plauto con la frase “tuvo más éxito con el ingenio que con el dinero”¹⁶ (Fabricius 1728, 1). A comienzos del siglo XIX encontraremos un Plauto releído desde la estética romántica (Niebuhr)¹⁷, y ya en el cambio de siglo descubriremos un Plauto que sirve como modelo estético y vital para la bohemia (como veremos en la prensa francesa, en Blasco Ibáñez, etc.). De esta manera se pretende encontrar qué ha simbolizado Plauto en cada etapa de la “Edad de plata”.

Partiendo de la imprescindible *Bibliografía hispano-latina clásica* de Menéndez Pelayo se empezarán a rastrear estas ediciones, prestando atención especial a los traductores y editores y a las circunstancias que rodearon la decisión de empeñar sus esfuerzos en trasladar al español obras originales latinas y en publicarlas para que estuvieran al alcance de un público que podemos suponer minoritario pero interesado. Prestamos un especial interés a las representaciones modernas de Plauto, y Terencio, tanto en latín como en castellano, por ser un fenómeno que nos llevará a entender mejor el contexto social y de recepción de los clásicos latinos. Por ello, es parte importante de nuestro trabajo la búsqueda de las versiones y adaptaciones teatrales que pudieron existir en la época estudiada. Para

¹⁶ [...] *ingenio magis dives quam opibus*

¹⁷ Barthold Georg Niebuhr (1776–1831) historiador y político alemán de origen danés. Profesor de la Universidad de Berlín desde 1810, pionero en el uso del nuevo «método histórico crítico». Autor de *Historia de Roma (Römische Geschichte, 1828)*.

esto nos serviremos de referencias contemporáneas al periodo estudiado, como es el caso de los testimonios que nos han dejado los autores literarios de la época como Benito Pérez Galdós o Leopoldo Alas "Clarín" y, cómo no, de las noticias que al respecto nos da Menéndez Pelayo. También nos guiarán en la búsqueda del interés del público no especializado por asistir a representaciones de las comedias latinas lo que sobre los estrenos haya quedado reflejado en la prensa diaria del momento.

Un recorrido por la historia política y, sobre todo, por la historia cultural de España entre el siglo XVI y el siglo XX, nos situará también en los aspectos de política estatal y política educativa que afectaron a la publicación o no de las obras clásicas. Un recorrido que no podrá emprenderse sin algunas referencias a los sucesos académicos y no académicos que ocurrieron en el resto de Europa y que conformaron el pensamiento de la época estudiada. Nos referimos en concreto a la fuerte influencia alemana, que dio un impulso irrefrenable a la instauración del estudio historiográfico de la Literatura Latina, y al ímpetu con el que se extendió la literatura y el pensamiento francés a lo largo de todo el siglo XIX por toda Europa.

Conviene, finalmente, que digamos unas palabras sobre el método historiográfico. Si bien se puede investigar la Tradición Clásica en los autores españoles de este periodo, esto es, la pervivencia de los autores clásicos grecolatinos en las obras de los autores modernos, nos parece que para el estudio de lo que ha sucedido con la recepción de las obras antiguas durante el periodo de la "Edad de plata" el método que debemos adoptar es el de la Historiografía Literaria, pues el pensamiento y el punto de vista sobre la latinidad sufrieron un importante cambio a lo largo de los siglos XVIII y XIX.

Desde este punto de vista, nuestro trabajo se dedica a la revisión de tres ámbitos que nos revelarán el impacto que pudo tener la comedia latina, y sus autores, en la vida intelectual de la época que se ha llamado “Edad de plata” de la Cultura Española. Se estudia en concreto:

- a. El ámbito académico, esto es, las traducciones al español de Plauto (y Terencio), la aparición de estos autores en los manuales de estudio universitarios de la época y la huella que en los literatos e intelectuales del momento dejó el hecho de haber estudiado la nueva asignatura de Historia de la Literatura Latina en las universidades.
- b. El ámbito editorial, a saber, el éxito que pudieron tener los libros dedicados a los comediógrafos latinos, qué editoriales se dedicaron a imprimir las traducciones antiguas y a promover traducciones nuevas; los prólogos de esos libros nuevos, las notas que se consideraban pertinentes y las presentaciones ante el público de estos trabajos.
- c. El ámbito social, o la repercusión en la prensa que se puede rastrear en las hemerotecas, la evolución de los modos de vida de los creadores modernos, la aparición de nuevas clases sociales y de nuevos modos de enfrentar la creación literaria, así como la representación de las obras de Plauto y sus adaptaciones en los teatros comerciales.

Hay que tener en cuenta que en la “Edad de plata” la vida intelectual española se encontraba en un momento de intercambio de ideas con el resto de Europa y se sucedían aquí, como en el resto del

mundo, los movimientos culturales que cambiarían el modo de ver la literatura. El positivismo era el pensamiento que también impregnaba manuales de literatura latina como el Schanz-Hosius¹⁸, de 1890, manuales que se centraban en la recopilación de hechos, en la acumulación de datos, en una clara línea que los unía con el enciclopedismo ilustrado. Este positivismo va a enfrentarse a la alternativa propuesta por Benedetto Croce (1866-1952), Karl Vossler (1872-1949) y Vincenzo Ussani (1870-1952), el idealismo, que estudia el hecho literario no solo como un acontecer histórico, sino también como un hecho estético. De esta idea surgirá el neohumanismo de Leo y Eduard Norden (1868-1941), de manera que Norden desarrolló la estilística de la prosa latina y Leo Spitzer (1887-1960) la de la literatura española. Los estudiosos de la “Edad de plata” estuvieron pendientes de todas estas nuevas corrientes, trayéndolas a sus cátedras en la Universidad Central y a sus obras de creación.

Por tanto, nuestro trabajo va a intentar tejer una serie de diferentes líneas culturales que se daban en la época (positivismo, idealismo, bohemia, eclosión del periodismo, importancia del teatro, búsqueda de lo que España aportó a la ciencia europea, triunfo de la novela, inicio de los estudios de Filología Clásica, decadentismo, estudios comparados...) con las que intentaremos demostrar que Plauto es uno de los influjos que, junto a otros igual o más importantes, se encuentran en el entramado de este momento tan especial de nuestra cultura.

Esta tesis seguirá algunos de los principios de diferentes disciplinas que se han desarrollado a raíz de la aparición del método historiográfico, como la Literatura Comparada. Vamos a exponer algunos de sus

¹⁸ Martin Schanz (1842-1914) y Carl Hosius (1866-1937), autores de *Geschichte der Römischen Literatur bis zum Gesetzgebungswerk des Kaisers Justinian*.

fundamentos teóricos que servirán para apoyar gran parte del estudio que se lleva a cabo en este trabajo. La Literatura Comparada es una disciplina que se suele proponer que nació en la cátedra de Abel-François Villemain¹⁹ en 1828 (Xamist 2011, 36). Según García Gabaldón, la comparación “puede ser considerada una operación mental lógica consustancial al pensamiento y al ser humano” (García Gabaldón 1996-97, 149), y remonta la tradición comparatista a la cultura grecolatina, para luego recordar que ha sido el método de trabajo de eruditos españoles del siglo XVIII:

“[...] esa tradición de pensamiento comparatista cuyos primeros frutos, en la cultura occidental, podríamos situar en los sofistas [...] ha aparecido en los grandes momentos de cambios o revoluciones en la historia de la mentalidad científica occidental: el Renacimiento, el evolucionismo del siglo XIX y, creemos, la época actual. [...] los dos intelectuales españoles pioneros del comparatismo lingüístico y literario, los jesuitas Hervás y Panduro y Juan Andrés [no aparecen] citados en los escasos trabajos dedicados a la filología comparada.” (García Gabaldón 1996-97, 158).

El autor se refiere, naturalmente, a dos de los grandes eruditos españoles del siglo XVIII: Lorenzo García y Panduro, luego cambiados sus apellidos a Hervás y Panduro (1735-1809), polígrafo jesuita, lingüista y filólogo, autor de *Catálogo de las lenguas de las naciones conocidas y enumeración, división y clases de estas según la diversidad de sus idiomas y dialectos* (1800-1805); y Juan Andrés y Morell (1740-1817) sacerdote jesuita, humanista cristiano y crítico literario, autor de *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura* (1782-1798). Siguiendo a García Gabaldón, encontramos cuál es el objeto de estudio de la Literatura Comparada:

¹⁹ Abel-François Villemain (1790–1870) político, profesor y escritor francés. Fue miembro de la Academia Francesa y profesor de la facultad de Letras de París.

"[...] se trata de objetos complejos vinculados con la cultura y las ciencias humanas, en los que existe una simbiosis entre hombre, cultura y lenguaje: la religión, la anatomía humana, la etnografía, la mitología, el derecho, la lengua, la literatura, etc. (García Gabaldón 1996-97, 153 y ss.)

Para conocer cuál debe ser la actitud del comparatista prefiere reproducir las palabras de otros teóricos de la especialidad:

[...] «l'observateur fait partie de la réalité observée et son acte d'observation, comme les conclusions qu'il en tire, modifient jusqu'à un certain point la réalité qu'il observe.» (Godelier *apud* García Gabaldón 1996-97, 153 y ss.)

El observador forma parte de la realidad observada y su acto de observación, así como las conclusiones que saca, modifican de alguna manera la realidad que observaba. (trad. de la autora)

También propone diferentes posturas sobre qué se entiende por método comparativo:

[...] «Las comparaciones que sensatamente nos interesan se llevan a cabo entre entidades que poseen atributos en parte compartidos (similares) y en parte no compartidos (y declarados no comparables)» (Sartori *apud* García Gabaldón 1996-97, 153 y ss.)

[...] «solo tenemos —escribe Durkheim—, un medio para demostrar que un fenómeno es causa de otro, y es comparar los casos en que se encuentran simultáneamente presentes o ausentes, e investigar si las variaciones que presentan en estas diferentes combinaciones de circunstancias prueban que uno depende del otro.» (Durkheim *apud* García Gabaldón 1996-97, 153 y ss.)

Y, finalmente, intenta dar las claves sobre cuáles son las posturas que el investigador puede adoptar para llevar a cabo el acto de "comparar":

[...] «l'attitude comparative consiste essentiellement dans la capacité du sujet à se décentrer de lui même et à s'impliquer dans le processus de compréhension.» (Jucquois *apud* García Gabaldón 1996-97, 153 y ss.)

La actitud comparativa consiste esencialmente en la capacidad del sujeto para moverse de su propio centro e implicarse en el proceso de comprensión (trad. de la autora)

"[...] Comparar significa, en ese sentido, describir y poner en relación (compartir). [...] El comparatismo implica un cierto desbordamiento disciplinario, una transcendencia de dominios, una aproximación interdisciplinar cuya unidad última o esencial estaría, como señalan Guy Jucquois y Pierre Swiggers, en el concepto universalista de humanidad. El estatuto epistemológico del comparatismo estribaría, según ellos, en: a) una visión global del hombre; b) una interdisciplinariedad necesaria; c) una interpretación de los hechos históricos. [...] el método comparativo se convierte, ya en sus inicios en la ciencia moderna europea, en histórico-comparativo, ya que, según Cuvier, la historia confirma «les résultats obtenus par l'examen des phénomènes naturels» [...]" (García Gabaldón 1996-97, 153 y ss.)

Un trabajo más reciente, de César Domínguez Prieto, nos sitúa en la crisis que ha sufrido esta metodología a lo largo del siglo XX, e intenta averiguar si puede haber literatura comparada sin comparación y lo que eso significa:

"[...] muchos investigadores en Literatura comparada han contribuido en diversa medida con sus afirmaciones a denostar la especificidad metodológica y, por ende, disciplinar de la comparación. Desde un extremo representado por aquellas historias de la disciplina que reservan un primer capítulo arqueológico a quienes practicaron un *comparatisme sans comparatisme* (es decir, una especie de Literatura comparada *avant la lettre* en ausencia del marco disciplinar) hasta el otro extremo de aquellos que han relegado la comparación (René Étiemble, Jean-Marie Carré), la Literatura comparada se nos presenta, y sin que ello se considere una *contradictio in terminis*, como una disciplina comparatista que, en el mejor de los casos, el ejercicio comparativo que practica es evidente o, en el peor y más común de los casos, no tiene por qué comparar (Con respecto a Étiemble, recuérdese el título de su estudio ya clásico *Comparaison n'est pas raison: La Crise de la littérature comparée*. Paris: Gallimard, 1963. Carré, por su parte, había afirmado en el «Préface» al manual de Guyard: «la littérature comparée n'est pas la comparaison littéraire» [1953])." (Domínguez 2012, 264)

Por tanto, la metodología de la Literatura Comparada va a permitir que presentemos este trabajo de investigación como una propuesta, pues la labor comparatista es un “proyecto”, según Claudio Guillén (1924-2007):

“[...] el comparatista actual ha descubierto que el objeto mismo de sus investigaciones puede o debe surgir, como un recién nacido, de su propia experiencia, su iniciativa y su imaginación. A él le toca delimitar un campo de estudio, entre las muchas virtualidades que ofrece la inmensidad de la literatura. [...] Al empezar, al salir, al arrancar mismo el comparatista ya no puede contar sencillamente con unas realidades dadas y visiblemente delimitadas. El objeto de su trabajo, como su definición o su deslinde, resulta ser un proyecto. Hay otras motivaciones que recomiendan la publicación de introducciones al comparatismo; pero creo que ésta es en potencia la más fecunda, la función radical de un proyecto.” (Guillén *apud* Domínguez 2012, 267)

Otra definición pertinente del objeto de la Literatura comparada se puede leer en Aullón de Haro, que reparte responsabilidades a cada una de las disciplinas humanísticas:

“[...] Corresponde a las distintas disciplinas humanísticas fundamentar sus renovados estatutos refiriéndolos a un horizonte de generalidad. Lo cual significa en principio, antipositivista o antirreduccionistamente, afirmar la incontrovertible complejidad poliédrica de su objeto así como de las instalaciones del mismo.” (Aullón de Haro *apud* Domínguez 2012, 265)

Para este trabajo nos interesa muy especialmente situar nuestro objeto de estudio, Plauto, en su lugar en relación a la “Edad de plata” para lo que vamos a utilizar el método comparativo, nacido en el siglo XIX y, por tanto, operativo durante esa “Edad de plata”, y su modo de relacionar los objetos estudiados como explica Domínguez:

“El acto comparativo es un tipo de razonamiento que consiste en el establecimiento de una correlación intelectual mínima de analogía o correspondencia entre los términos de dos o varios sistemas y en el que, junto a las semejanzas, se investigan así mismo las diferencias y las relaciones entre ambas. [...] Implica, por tanto, una modalidad de

la relación con el “Otro”, que exige, en términos de Guy Jucquois, una *décentration*, es decir, un cuestionamiento de las certezas y una suspensión de la seguridad y coherencia [...] de forma que se adjudique a lo singular su lugar en la totalidad [...]” (Domínguez 2012, 268)

Resulta muy relevante la propuesta de Pierre Laurette, de la que nos dan cuenta Vega y Carbonell (1998, 131) y también Domínguez, para fundamentar teóricamente algunos de los pasajes más interesantes de nuestro estudio:

“Laurette propone las siguientes modalidades de universales comparatistas: 1) “universales del ser”: sitúan el concepto “literatura” en un nivel ideal, lo que implica un funcionamiento heurístico especulativo e intuitivo; 2) “universales del hacer”: tienden a construir un saber autónomo, con una función cognitiva de naturaleza teórica y un método heurístico hipotético-deductivo; y 3) “universales del parecer”: su función cognitiva es esencialmente descriptiva y causal y su desarrollo heurístico es empírico y deductivo. Laurette señala que la oposición particular/universal reviste una importancia capital, ya que existe una aporía entre la especificidad del texto literario y la vocación universal de las literaturas; para el autor, dicha aporía tan solo puede resolverse a través de una mediación dialéctica.” (Laurette *apud* Domínguez 2012, 270)

Si anclamos nuestro trabajo en el método Historiográfico y en la Literatura Comparada subsidiaria de él, lo hacemos convencidos de que es necesario examinar con una mentalidad abierta lo que significó para la “Edad de plata” de la Cultura Española la Filología Clásica en general y Plauto en particular. De esta manera, vamos a aprovecharnos de que:

“[...] la Literatura comparada ofrece tanto una alternativa como un campo de estudio paralelo. Dicha alternativa no es más que la de la experiencia fenomenológica de la lectura literaria, de horizonte poligenético, con sus capacidades [de] relaciones y transversales más allá de cualquier frontera lingüística, nacional, cultural o cronológica, a través de la que se originan transductivamente los “precursores” en términos borgianos. [...] El comparatismo es a la vez una epistemología, una metodología y una ética, específicas de las

ciencias humanas. Favorece la proyección de múltiples miradas sobre un objeto supuestamente idéntico.” (Domínguez 2012, 273)

Siguiendo a Dolores Romero López (2000, 571), la controversia fundamental de la Literatura Comparada aparece cuando en la misma época y en el mismo contexto en el que nace en la cátedra de Villemain, Johan Wolfgang Goethe (1749-1832) introduce el término *Weltliteratur* (1827) y “proclama la muerte de las literaturas nacionales advirtiéndole el carácter inabarcable de fuentes e influencias” (Xamist 2011, 36). La disciplina será objeto de controversia también durante la “Edad de plata”, cuando Croce proponga el *storicismo assoluto* del que nos da un resumen Xamist:

“Por su parte, el *storicismo assoluto* de Croce – bajo la influencia de la filosofía de la historia– entiende la historia no como catálogo de hechos aislados y estáticos sino como escenario para una interpretación del Espíritu. [...] Según Croce y en la misma línea de lo planteado por Goethe, el problema de las fuentes e influencias – determinante a la hora de establecer la denominación de origen de una literatura– nunca podrá ser zanjado del todo. Por otro lado, el objetivo de la comparación, entendida dentro de un plano teórico contrapuesto a uno práctico, no sería la literatura propiamente tal sino el Espíritu de los tiempos o *Zeitgeist*.” (Xamist 2011, 38)

Buscamos plasmar de algún modo el Espíritu de los tiempos de la “Edad de plata” de la Cultura Española, porque creemos que Plauto fue uno de los componentes de ese *Zeitgeist*, no señalado hasta el momento. Para conseguir esa plasmación también seguiremos principios de otras disciplinas más modernas, como:

“[...] la distinción que hace Heidegger entre un saber del tiempo o ciencia histórica (*Historie*) y el acontecer mismo del tiempo como una actualidad (*Geschichte*). [...] A partir de esta distinción, las nociones

introducidas por la Estética de la Recepción, dan lugar a un giro hermenéutico en los estudios literarios, donde la noción central de horizonte, regula la condición de *hecho* literario en tanto que objeto de un saber histórico pero sujeto a una actualidad concreta que aparece focalizada en el acto de lectura.” (Xamist 2011, 42).

Por eso, vamos a intentar ponernos en el lugar del creador, en su espacio-tiempo, en la “Edad de plata”, entre 1868 y 1936. Rastreadremos qué libros, teatros, estudios, informaciones, estaban al alcance de aquella sociedad, para intentar dar una visión de cómo se recibió e interpretó a Plauto. Según M. Bajtín, “la palabra concreta jamás ha tenido un valor neutro sino que se constituye en el cruce de muchas voces y el camino que recorre desde la connotación a la denotación es el lugar donde se juega su significado real” (Bajtin *apud* Xamist 2011, 43).

Además, de nuevo siguiendo a García Gabaldón, “es posible situar la traducción literaria en el centro del comparatismo” (García Gabaldón *apud* Espino 2005, 30) y en recoger las traducciones de Plauto (y Terencio) consiste gran parte de nuestra tesis.

Sobre todo se pretende investigar la huella que la lectura del teatro latino ha dejado en la vida intelectual y académica de esta etapa cultural española, pues, de manera sorprendente, no contamos con un estudio de conjunto que pueda dar cuenta acerca de su verdadero calado en aspectos tan diversos como si la presencia de este teatro, en calidad de fuente de grandes temas universales, ha podido tener parte en la configuración del mundo literario de algunos creadores (Benito Pérez Galdós, Leopoldo Alas “Clarín”, Vicente Blasco Ibáñez, Ramón M^a del Valle-Inclán, Miguel de Unamuno, Juan Ramón Jiménez...), o si su influencia ha podido calar incluso en una forma de entender el quehacer creativo, o si los autores latinos y

sus personajes han sido ejemplo de comportamiento vital de una sociedad que cambió radicalmente entre 1868 y 1936.

1.3. Estado de la cuestión

Plauto, y Terencio, han esperado hasta el siglo XXI para ver editadas en un solo volumen todas las comedias que han sobrevivido completas al paso de los siglos, traducidas al español por un solo traductor, José Román Bravo (Bravo Díaz y López Gregoris 2012). Antes, han tenido que superar varios obstáculos. Las diferentes ideas que sobre la literatura y la sociedad se han ido desgranando a lo largo del tiempo han influido también en el modo de ver, entender y valorar la literatura y, con ella, al subgénero de la comedia. De esta valoración tampoco se han librado los autores concretos, o sus ejemplos vitales. Por eso, vamos a repasar algunos de esos puntos de vista que son antecedentes de este trabajo. Son dos los momentos en los que se revisa a Plauto.

El primer momento es el humanismo (ss. XV-XVI), periodo en el cual las comedias latinas se traducen por primera vez. Esta corriente de pensamiento sería, más tarde, reivindicada por los eruditos e intelectuales de los siglos XVIII y XIX, junto al Siglo de Oro de la literatura en español, como punto de partida de la historia de la literatura española. Por esto, los autores de las primeras traducciones de obras latinas al español fueron reivindicados, revisitados, recopilados y reeditados también durante la “Edad de plata”.

Después, a caballo entre la Ilustración y el Romanticismo, aparece una nueva forma de estudiar la literatura romana y se sitúa la comedia como eslabón necesario de la historia literaria del pueblo del Lacio; se

dejarán de estudiar las poéticas para estudiar la historia de la lengua y la literatura latinas. Aparecen nuevas claves hermenéuticas para Plauto:

- a. La estética de la expresión (por ejemplo, el manual de literatura latina²⁰ De V. Ussani [c. 1929], inspirado en Croce y De Sanctis)
- b. El Neohumanismo de Leo y Norden, que liberan a Plauto de las servidumbres de la copia e imitación griega
- c. La sintonía de la liberalidad plautina con un arte, el de comienzos del siglo XX, menos pacato moralmente (la estética del Modernismo y su vertiente popular, la literatura de quiosco)

Estos son los eventos concretos que nos permitirán situarnos en la sociedad de la “Edad de plata” y comprender cómo se recibió o entendió a Plauto.

1.3.1. Humanismo

El estudio de la fortuna de Terencio durante el Humanismo²¹ y su elección como autor que debían traducir los alumnos de las escuelas y universidades a lo largo de los siglos XV, XVI, XVII y XVIII lo llevó a cabo,

²⁰ V. Ussani, *Storia della Letteratura latina nelle età repubblicana e augustea*, Milán.

²¹ “*Humanismo*, cierto, es voz tan joven, que ni siquiera ha cumplido los dos siglos: nació para designar un proyecto educativo del Diecinueve temprano y sólo después se aplicó retrospectivamente, tanteando, al marco de un Renacimiento entonces todavía poco explorado. [...] Con todo y con eso, caben pocas dudas de que cuando menos es lícito llamar *humanismo* a una tradición histórica perfectamente deslindable, a una línea de continuidad de hombres de letras que se transfieren ciertos saberes de unos a otros y se sienten herederos de un mismo legado y, por polémicamente que a menudo sea, también vinculados entre sí. [...] la sucesión directa de maestros y discípulos puede seguirse durante dos siglos desde la edad de Petrarca [...]” (Rico 2002, 9 y 11).

como decíamos, el profesor Luis Gil en su artículo todavía hoy imprescindible: “Terencio en España: del medievo a la ilustración” (1984). Allí se nos da una cumplida relación de las traducciones de Terencio al español a lo largo de esos siglos, y la última que cita es una traducción de la *Andria* a cargo de D. “Manuel Duqueisne²² [sic]”, publicada en 1786 (Gil 2006, 459)²³. Fue una traducción en verso que Dequeisne declaró haber hecho “porque la que circulaba por entonces era muy antigua” (Lafarga-Pegenaute 2004, 217). Efectivamente, la traducción que existía de las seis comedias de Terencio era antigua, se trataba de la que realizó D. Pedro Simón Abril en 1577 y que había sufrido diversas reimpresiones. Así, sabemos que se volvió a publicar esta traducción, con mejoras del propio Simón Abril, en 1583 y en 1599, pero su fortuna continuaría hasta el mismo siglo XX.

En el mismo siglo que se trasladó a nuestra lengua a Terencio, pero exactamente sesenta años antes, se publicó por primera vez una traducción al castellano de Plauto. Solo se tradujo una de sus obras, aunque ya se habían encontrado las veinte que conservamos prácticamente completas. Debemos esta primera traducción a Francisco López de Villalobos²⁴, que recibió un privilegio real por diez años para

²² En el artículo de Luis Gil aparece el nombre del traductor como “Duqueisne”, pero en la obra que se encuentra en la Biblioteca Nacional el nombre está escrito Dequeisne. Así también lo hemos encontrado en otras fuentes y en la edición de la obra de 1786.

²³ En el número 76 de la *Gazeta de Madrid* se anunciaba la edición de la Imprenta Real y se anotaba: “Esta traducción será útil para los que estudian la lengua Latina y para los aficionados a la Poética, y a los modelos de la Poesía dramática” (*Gazeta de Madrid* 22 de septiembre de 1786, 625).

²⁴ Sobre esta traducción se volverá más adelante, pero para profundizar sobre las traducciones de la comedia *Anfitrión* en el siglo XVI se debe consultar *La presencia de Plauto en España. Primeras traducciones del siglo XVI*, de Eva Marqués López (Marqués 2001) y su tesis doctoral inédita *Recepción e influencia del teatro de Plauto en la literatura española* (Marqués 2003). Agradecemos en esta nota la ayuda inestimable prestada por el

publicar su *Anfitrión* en 1517²⁵. Esta traducción se reimprimiría, junto a otros trabajos del doctor Villalobos, hasta cinco veces durante el siglo XVI y, al igual que el texto de Simón Abril, volvería a la imprenta, incluso, en el siglo XX. Según Martín Robles, en el prólogo a sus traducciones de Plauto para la editorial Hernando (Martín Robles 1985, 40), el plan de Villalobos fue traducir todas las obras de Plauto, pero sus otras ocupaciones le impidieron dedicar su tiempo a traducir y comentar al autor latino como había previsto.

Estas primeras traducciones difieren radicalmente en su intención. Pedro Simón Abril, profesor de artes, filosofía y gramática en la universidad de Uncastillo (Zaragoza), tenía su preocupación en enseñar latín a sus discípulos. En la advertencia que está al principio de la edición de 1583 podemos leer (mantenemos la ortografía original):

“En lo que toca al aprender lenguas con buena traducción, cosa averiguada es entre hombres doctos ser este el camino mas llano, mas fácil y mas corto para sabellas [...] Esto certifica el interprete haver probado muchas veces por experiencia: dalle a un oyente una escena de Terencio sin traducción, de las que él no hubiese oido, y hazer experiencia de cómo la entendia, y dar el oyente muy lexos del

profesor Emilio del Río Sanz, Profesor Titular de Filología Latina en la Universidad de La Rioja y director de la tesis de la señora Marqués, para que pudiéramos conseguir una copia del texto que, a pesar de sus múltiples ocupaciones, nos hizo llegar con gran diligencia.

²⁵ Según Marqués, 1517 es la fecha de la primera edición, no la fecha de redacción o traducción, pero se volverá a discutir más adelante en este trabajo (Marqués 2001, 841). Menéndez Pelayo, en sus anotaciones sobre la Librería del duque de Calabria: “VILLALOBOS, Francisco López de.-Alcalá de Henares, 1517. *Amphytrion con privilegio real por diez años*. (Colofón.) *Fué impresso el presente tractado. Por el honorable. Arnao guille de brocar. En la noble villa de alca (sic) de henares. A treynta días del mes de agosto. De m. y. d. y. xvij. Años. 4.º let. gót. Sin foliar. Signaturas a-e de a ocho hojas, de a 33 líneas, por página, con apostillas al margen. Proemio. Advertencia. Argumento para entender la comedia de Anfitrión. Texto de la comedia. Tratado moral (sobre el amor). Epístola al primogénito del Conde de Osorno (fecha en Calatayud a 6 de octubre de 1515)” (Menéndez Pelayo 1952b, VII, 356).*

blanco, despues hazersela estudiar por sí con la traducción y entendella con mucha facilidad..." (Menéndez Pelayo 1952, 106)

En la misma línea, en la de ayudar a sus estudiantes a aprender la lengua latina y el resto de las disciplinas, defendió Simón Abril que se enseñase en las universidades en lengua vulgar, lo que creía especialmente necesario en la facultad de medicina. Por eso, el profesor albaceteño publicó a lo largo de su vida varias obras con este propósito, entre ellas *Los dos libros de la Grammatica latina escritos en lengua castellana* (Alcalá, Juan Gracián, 1583; Zaragoza, 1583); *Apuntamientos de cómo se deben reformar las doctrinas y la manera de enseñarlas* (Madrid, Pedro Madrigal, 1589); e *Instrucción para enseñar a los niños fácilmente el leer y el escribir, i las cosas que en aquella edad les esta bien aprender* (Zaragoza, Viuda de Juan Escarrilla, 1590). Por tanto, nos encontramos ante una traducción con intención escolar. En las universidades se leía a Plauto y Terencio, incluso se representaban sus obras en latín en el llamado *Teatro universitario*. Sabemos que en Salamanca estas representaciones fueron obligatorias según sus estatutos de 1530, (Gil 2006, 438 y Bravo Díaz 2005a, 84 nota 33), estatutos que redactó Fernán Pérez de Oliva (Marqués 2003, 122).

En cambio, para el doctor López de Villalobos, la traducción de *Anfitrión* de Plauto tenía otra intención muy diferente, pues la principal ocupación de D. Francisco era la medicina, y por ello fue autor, en 1498, de uno de los primeros tratados que se escribieron en Europa sobre enfermedades venéreas. Pero además era un hombre con facilidad para las letras, como lo demuestra que escribiera también algunos tratados sobre filosofía y ética, algunos poemas, y que el tratado médico mencionado esté escrito en verso. El doctor Villalobos era un auténtico humanista del Renacimiento, interesado por las distintas ramas de las artes, y que

escribió en castellano sencillo y sin afectación, posiblemente siguiendo las indicaciones de la corte de los Reyes Católicos (fue médico real de Isabel la Católica, de Fernando de Aragón, de Carlos I y de su hijo el príncipe Felipe) que encargaron la primera Gramática de la Lengua Castellana a Antonio de Nebrija, *Gramática*, en 1492.

Villalobos dedica su obra al primogénito del Conde de Osorno y se dirige a él en una carta y en las “glossas” a la comedia *Anfitrión*, pues están escritas para un receptor en segunda persona. Por ejemplo, la nota (4) a pie de página leemos:

“Allí donde dice «Que el nocturno Dios se echó a dormir borracho» has de saber que los poetas fingen que Júpiter, por holgar aquella noche largamente con Alcúmena, hizo que se alargase mucho la noche y se detuviese el día. Y esto es lo que agora siente Sosia” (de Castro 1855, 462).

El doctor Villalobos no era el profesor de lengua latina del primogénito del Conde de Osorno, pero su obra se dirige a un joven al que quiere enseñar cultura del mundo antiguo, para lo que eligió una comedia de Plauto. Además, como médico, no eligió esta obra solamente por lo entretenida que pudiera resultar a sus lectores, sino que a continuación de ella añade un *Tratado moral*. Este tratado, en la edición sevillana de 1574, se titula *Sentencias sobre el amor*, y el impresor Hernando Díaz explica en la carta dedicatoria al inicio de esta impresión que:

“[...] entenderá muy bien el discreto lector, que con virtuoso zelo leyere esta pequeña obra, donde como en apacible jardín hallará diuersidad de floridos dichos: unos que le sirvan solo de pasatiempo, y otros que sirvan de medicina para el cuerpo, y otros de consejos para el alma.” (Hernando Díaz *apud* Villalobos 1574, A3)

Así que el doctor también escribía para curar el alma, en la lengua que los Reyes Católicos entendieron que debía ser la que crease una nación, la *lẽgua Hespañola* (Hernando de Talavera *apud* Pedraza y Rodríguez 1980, 32). Podemos leer en el prólogo a su tratado de medicina parte del pensamiento del doctor:

"Yo trabajaré aquí en adelantar y allanar esta materia por el mas claro lenguaje que yo pueda; y no será el de Toledo. Aunque allí presumen que su lengua es el dechado de Castilla [...] mas deben considerar que en todas las naciones del mundo la habla de la corte (a la sazón Valladolid) es la mayor de todas; y en Castilla los curiales no dicen *hacien* por *hacian*, ni *comien* por *comian*, y así en todos los otros verbos que son de esta conjugación: ni dicen *albaceha*, ni *almutacen*, ni *atayforico* ni otras palabras moriscas con las que los toledanos ensucian y ofuscan la polideza y claridad de la lengua castellana." (Villalobos 1574, 103)

Nos encontramos, por tanto, ante lo que sí une a estas dos traducciones y a estos dos traductores de Terencio y Plauto respectivamente: su defensa de la lengua española por encima de la latina. Se trata de un hecho típicamente renacentista: se apunta la equiparación del latín y las lenguas vulgares; se recoge el legado clásico y se estudian las lenguas vivas; las lenguas vulgares se van a enseñar y a aprender por primera vez como se había venido enseñando y aprendiendo latín. De esta forma lo señaló fray Hernando de Talavera, refiriéndose a los indígenas americanos, cuando Antonio de Nebrija presentó su *Gramática castellana* a la reina Isabel: "entonces por esta arte gramatical podrán venir en el conocimiento de ella [la lengua castellana], como agora nosotros deprendemos el arte de la lengua latina para deprender latín" (Hernando de Talavera *apud* Pedraza y Rodríguez 1980, 32).

Pero no fue un triunfo completo. Las universidades seguirían utilizando el latín para sus textos y para impartir sus lecciones magistrales.

A lo largo del siglo XVII y principios del XVIII, el latín seguirá siendo la lengua “llave” que permita el cambio de posición social a través de la Iglesia o de la burocracia administrativa (Gutiérrez Cuadrado *apud* Fernández Corte 2004, 98).

A lo largo del siglo XVII no nos consta traducción al castellano de obra alguna de ninguno de nuestros dos autores. Solo podemos contar con fragmentos muy pequeños que sirvieron a nuestros eruditos del seiscientos para ilustrar o apostillar argumentos diversos (de los que también hacemos una relación más adelante).

En el siglo XVIII, Terencio, hacia la segunda mitad de la centuria, tuvo la fortuna de verse impreso nuevamente, por la traducción de Dequeisne ya mencionada, porque se reeditó completa la traducción de Simón Abril, y porque se incluyó esta misma traducción en el Diccionario de Autoridades de la Real Academia (Gil 2006, 444). De Plauto, se imprimió de nuevo una traducción del *Anfitrión* que realizó el maestro Oliva en el siglo XVI.

Además de seguir utilizándose el latín como lengua de cultura, quizá una de las razones de que los autores latinos cayeran en semi-olvido a lo largo de todo el siglo XVII fue la pujanza de nuestro teatro áureo. Plauto y Terencio, sin duda, fueron una de las bases que sirvió para la creación de nuestro teatro nacional. Siempre se menciona que Lope de Vega tuvo que inspirarse en Plauto para dar a luz a sus emblemáticos²⁶ “graciosos” y que *La verdad sospechosa* demuestra la filiación terenciana de Ruiz de Alarcón. Pero lo cierto es que nuestro teatro del Siglo de Oro se creó en contra de

²⁶ Es muy interesante a este respecto el comentario de Questa y Raffaelli que ven en el “esclavo listo” al héroe de muchas de las comedias de Plauto (Questa y Raffaelli 2008, 245).

las "unidades" que imponía la retórica clásica, por lo que se alejaba de los ideales de la representación latina. Este teatro áureo tuvo vigencia en los teatros españoles hasta bien entrado el siglo XVIII, cuando se decidió prohibirlo en gran parte para que se dejase de representar, aunque, afortunadamente, no se consiguió plenamente²⁷.

Algo habría de cambiar para que traducir al castellano a Plauto, y a Terencio, volviese a tener sentido. Los primeros síntomas de ese cambio los encontraremos en Gregorio Mayans y Siscar, que hace reimprimir la traducción de Terencio que hizo Simón Abril, y, después, en Leandro Fernández de Moratín, que editó, en 1838, las comedias de Plauto que adaptó Timoneda para representarlas ante el público del Siglo de Oro. Ese algo que estaba cambiando era la forma de mirar hacia el pasado, tanto al pasado de los autores grecolatinos como al pasado de los autores y traductores españoles. Se preparaba el camino para estudiar y construir la Tradición Clásica de cuño hispano y emprender la senda de la Historia literaria.

Sabemos que durante el periodo referido se planteó en importantes centros culturales de nuestro país, como el Ateneo de Madrid o la Universidad Central, de la misma ciudad, la importancia que la etapa del Renacimiento tuvo para la conformación de la cultura occidental (García Jurado 2011a, 2627 y ss.). Prueba de ello son las conferencias y clases que se impartieron desde mediados del siglo XIX en estos centros y que tendrían, entre otros, un protagonista indiscutible en la figura del

²⁷ Eva Marqués (2003, 209 y ss.) hace un estudio pormenorizado de la influencia de Plauto en autores españoles: Juan del Encina, Lucas Fernández, Diego Sánchez de Badajoz, Bartolomé de Torres Naharro, Fernando de Rojas, Jaime de Huete, Lope de Rueda, Juan de Timoneda, Alonso de la Vega, Félix Lope de Vega, Pedro Calderón de la Barca, Juan Ruiz de Alarcón, Matías de los Reyes y María de Zayas y Sotomayor.

catedrático de la Universidad Central de Madrid don Alfredo Adolfo Camús. El planteamiento surgió en Europa, donde se publicaron estudios que pusieron el nombre de Renacimiento al momento cultural que se vivió entre los siglos XV y XVI. En 1855, publica Jules Michelet su primer tomo de la *Histoire de France au XVIe siècle* con el elocuente título de *La Renaissance*, y en 1860 es cuando Jakob Burckhardt ofrece al público el libro titulado *La cultura del Renacimiento en Italia*. Otro libro de historia que puede dar buena cuenta del nuevo término, especialmente en España, es la traducción que Julián Sanz del Río llevó a cabo del *Compendio de Historia universal* realizado por Georg Weber, de la que publicó los dos primeros tomos en 1853 (García Jurado 2008b, [blog]). Precisamente en este contexto comienza Alfredo Camús sus conferencias sobre humanistas del siglo XVI en el Ateneo. El curso de 1852 recibió el título de “Historia literaria del Renacimiento”, híbrido entre las reminiscencias dieciochescas de la “historia literaria” y la novísima acuñación de “Renacimiento” dada por antonomasia a un periodo concreto de la historia de la humanidad. Unos años después, otro curso se tituló “Humanistas del Renacimiento” (1857-1858) (García Jurado 2002, 37). Rastreamos en estos cursos la revalorización de los autores españoles que escribieron sus obras de creación en latín, y de esos otros estudiosos que iniciaron las traducciones a la lengua castellana de las obras griegas y latinas. En este afán por dar su justo valor a estas personas se unía Camús a la línea iniciada un siglo antes por Mayans, y que a través del catedrático de la Universidad Central alcanzaría a Menéndez Pelayo. Michelet y Burckhardt habían abierto el camino para entender cómo el Renacimiento creó la base que desembocaría en el “Siglo de las Luces”, el siglo de Mayans, testigo que recogió Camús y fue defendido por sus discípulos, los estudiantes de

Filosofía y Letras y Derecho a lo largo de los años en los que don Alfredo Adolfo fue el encargado de la asignatura de Literatura Latina en la universidad de Madrid (1846-1889).

Todos estos acontecimientos van a estar en la base de nuestro trabajo. Esto nos lleva a tener que remitirnos a las fuentes primarias que configuran nuestro estudio, por lo que hay que revisar las comedias de Plauto (y Terencio) traducidas al castellano desde el siglo XVI hasta 1936, las versiones que se han hecho de esas obras (tanto para la representación teatral como para la lectura), y las referencias que durante el periodo estudiado se han hecho a la obra de los comediógrafos latinos.

1.3.2. Poética frente a Historia literaria

En el periodo que estudiamos para este trabajo, que hemos llamado “Edad de plata”, ocurren en España varios hechos académicos que van a determinar un nuevo punto de vista sobre los textos grecolatinos.

Vamos a remontarnos a finales del siglo XVIII para seguir la evolución de los programas de estudios de los centros docentes españoles y encuadrar así con cierta línea cronológica los cambios que se produjeron en el periodo que nos interesa. Para ello seguiremos varios artículos de Francisco García Jurado, de José Carlos Fernández Corte y de Gian Franco Gianotti.

Hasta mediados del siglo XVIII, en España, los estudios de humanidades seguían las artes poéticas heredadas de las escuelas romanas, “los autores y obras que se citaban se extendían sin solución de continuidad desde el tiempo de Quintiliano a los actuales” (Fernández Corte 2004, 98). Estas poéticas dividían el estudio de la literatura por géneros (poesía, oratoria e historia). En ellas se describían las figuras

retóricas, la métrica, el estilo (bajo, elevado, sublime), el decoro y se seguía la preceptiva del arte retórica. "Durante los siglos XVI al XVIII la retórica sigue siendo una disciplina muy cultivada y adaptada a los nuevos géneros que van surgiendo, conservándose tratados tanto en lenguas vernáculas como en latín" (Fernández Corte 2004, 101). Se entendía la literatura como un arte del cual era posible averiguar sus mecanismos para reproducirla. En estas poéticas se escogía a los autores como ejemplos que se ajustaban a la preceptiva. Los escritores antiguos que no siguieron en sus composiciones las reglas retóricas al pie de la letra no tenían cabida en los manuales escolares y universitarios. Por tanto, se creó un canon muy reducido de autores. Entre los comediógrafos latinos, el ejemplo a seguir en la escuela fue siempre Terencio, como ya hemos dicho en otro lugar, por su tono sentencioso, pero también porque sus obras siguen escrupulosamente las reglas del decoro, de las tres unidades (acción, tiempo y lugar), y utiliza un latín culto exento de palabras vulgares, hápax e idiolectos. En comparación, Plauto, era un autor menos apto para los ejemplos de las poéticas y las retóricas, pues, aunque fue bastante fiel a las tres unidades dramáticas (Bravo Díaz 2005a, 48), su lenguaje está lleno de dobles sentidos, exabruptos, equívocos, neologismos, palabras inventadas para hacer más cómicos a los personajes, etc., todos ellos elementos que no lo hacían adecuado para la docencia. Además, una de las poéticas más prestigiosas, la *Epistula ad Pisones* de Horacio²⁸, atacaba directamente a Plauto²⁹ desautorizándolo. En la traducción de Mañas dice:

²⁸ *At uestri proaui Plautinos et numeros et/ laudauere sales, nimium patienter utrumque,/ ne dicam stulte, mirati, si modo ego et uso/ scimus inurbanum lepido seponere dicto/ legitimumque sonum digitis callemus et aure.* (Hor. ars 270-274)

"Sin embargo, vuestros antepasados alabaron los ritmos y las gracias de Plauto, admirando esas cualidades demasiado indulgentemente, por no decir neciamente, si es que vosotros y yo sabemos hoy en día distinguir la frase elegante de la chabacana y escandir con la ayuda de los dedos y el oído los ritmos regulares." (Horacio *apud* Mañas 1998, 111)

También se lee en Horacio otro juicio de valor sobre Plauto, muy pertinente para este trabajo como se verá en páginas posteriores. Esta vez el texto³⁰ se encuentra en la *Epístola a Augusto* donde Horacio manifiesta su desprecio hacia Plauto por estar más pendiente del dinero que ganaba que de si las comedias gustaban o no a su público:

"Date cuenta cómo Plauto compone la figura del joven amante, del padre avaro, del pérfido lenón, qué desgarbado en el parásito tragón [...] solo le preocupa llenarse el bolsillo y después, poco le importa si la comedia triunfa." (Horacio *apud* Marqués 2003, 44)

Mediado el siglo XVIII, se va a producir un giro en esta forma de acercarse a los autores clásicos. De estudiarlos como autoridades en las que aprender el modo de hacer literatura y escribir buen latín, se va a pasar a ver a los autores clásicos como a escritores pertenecientes a una literatura particular, en este caso la literatura latina (o romana, como dicen los autores alemanes).

El primer acercamiento español al estudio de la literatura grecolatina desde un punto de vista histórico se lo debemos a Gregorio Mayans y Siscar (1699-1781) que en su obra *Vida de Virgilio* (1778),

²⁹ Para un estudio pormenorizado de las diferentes opiniones sobre Plauto que aparecen en los autores de la Antigüedad, así como la tradición directa e indirecta de sus obras en latín, véase la tesis de Eva Marqués (Marqués 2003, 43 y ss.).

³⁰ *Aspice, Plautus/ quo pacto partis tutetur amantis ephebi,/ ut patris attenti, lenonis ut insidiosi,/ quantus sit Dossennus edacibus in parasitis,/ [...];/ gestit enim nummum in loculos demittere, post hoc/ securus, cadat an recto stet fabula talo.* (Hor. *epist.* II 1, 170-176)

establece los fundamentos de la Historiografía Latina en España ligada a una clara conciencia de la Tradición Clásica. Relaciona a Virgilo con la literatura española a partir de un estudio razonado de sus traducciones al castellano (García Jurado, 2008a, 5). El erudito valenciano estaba al tanto de lo que ocurría en el resto de Europa, como lo demuestra su epistolario, a través del cual sabemos que estuvo en contacto con el bibliotecario Pingarrón³¹, de la Biblioteca Real, cuando se compró parte de la biblioteca Barcia³², entre cuyos volúmenes se encontraban obras de autores extranjeros, entre ellos Wolf, padre de los estudios historiográficos. Si bien Mayans ya no estaba en ese momento empleado en la Biblioteca Real seguía siendo consultado por los nuevos bibliotecarios (Mestre y Pérez 1996, 7 a 68).

El primer programa de una asignatura llamada Historia de la Literatura de Roma apareció en Alemania en 1787, de la mano de Friedrich August Wolf. Este helenista de la universidad de Halle no se aparta completamente de la forma de estudiar la literatura que proponían las poéticas, según comenta Gianotti, pero propone una lectura “moderna” de las letras de Roma que se desarrolla en una doble historia: la historia interna o historia de las instituciones culturales en general (incluida la lengua) y la historia externa o historia de los géneros literarios según la dinámica de los géneros literarios a través del tiempo. De esta forma se delinea el modelo historiográfico que se empleará sobre las letras romanas

³¹ Manuel Martínez Pingarrón, Oficial de la Biblioteca Real y traductor (Sempere 1785, 200).

³² Andrés González de Barcia (1673-1743), político, bibliógrafo, historiador, literato y comediógrafo español. Trabajó al servicio de Felipe V.

y que finalmente será exportado a los estudios de las literaturas nacionales modernas³³.

En concreto, a España, este modelo llega por primera vez a la universidad a través del *Curso completo de literatura latina*³⁴... de F. Pérez Martín, publicado por primera vez en 1851. Pérez Martín toma los términos de historia interna e historia externa de F. A. Wolf del manual publicado por Ficker que se había traducido al francés (1837). Este *Curso*... muestra el conflicto entre la nueva historia y la vieja poética, pues sigue los dictados del programa del gobierno que obligan a presentar el temario por géneros (según la poética) y no siguiendo la historia de forma cronológica (según el método historiográfico) (García Jurado 2013a, 49 y 50).

Para que apareciera en nuestro país un manual universitario que siguiera plenamente las líneas de la Historia de la Literatura, según el modelo alemán, hubo que esperar a 1866, cuando se publica el manual de Villar y García, *Historia de la Literatura Latina*.

³³ "[...] [Wolf] distingue tra due ambiti storici, tra «storia interna» (*innere Geschichte*) e «storia esterna» (*äussere Geschichte*): la prima comprende - in ordine cronologico e in forma sintetica - l'insieme di dati e fatti che segnano origini, progressi e decadenza delle lettere di Roma (storia interna come «Biographie des Volkgeistes» antico, per dirla con le parole di Gottfried Bernhardt, il più convinto seguace della bipartizione wolfiana), mentre la storia esterna presenta vita e opere degli scrittori, raggruppati per età secondo i generi di appartenenza [...] Dunque, nel clima del nascente storicismo le lettere di Roma sono pensate 'modernamente' sotto il segno di duplice storia, delle istituzioni culturali (lingua compresa) in generale e delle opere secondo la dinamica dei generi letterari nel tempo. Si delinea così un modello storiografico che verrà successivamente impiegato sul terreno delle lettere greche e infine esportato nei settori di studio relativi alle letterature nazionali moderne" (Gianotti 2006, 84).

³⁴ *Curso completo de literatura latina, dispuesto con arreglo al programa del Gobierno: con exactitud y corrección, así en las fechas, noticias y juicios críticos, como en los pasajes de los autores: con un cuadro sinoptico y con un apéndice de las colecciones de los clásicos y traducciones al castellano por el licenciado en literatura D. Felix Perez Martin, Catedrático de Literatura y composición Latinas en la Universidad Literaria de Valladolid, Burgos, [s.n.] (Imprenta de Arnaiz) 1851 (García Jurado 2011b, 223).*

A lo largo del tiempo que media entre Mayans y Villar y García, se publicaron manuales que seguían apegados a la poética pero en los que se atisbaban nuevos criterios históricos, señalando un punto de inflexión entre las antiguas poéticas y retóricas el manual de Gil de Zárate, *Manual de Literatura* (1842), que separa en volúmenes diferentes Poética y Retórica y Literatura Española (Fernández Corte 2004, 102). Cuatro años después (1846 y 1848²) se publicará el primer manual oficial de Literatura Latina, el de Ángel María Terradillos, que quiso adoptar un criterio cronológico y abandonar el de los géneros, pero que se vio en la necesidad de tomar el rumbo del programa dado por el gobierno y, por tanto, atenerse a la división por géneros (García Jurado 2008a, 8). Y aquí debemos dejar constancia también del *Programma*³⁵ de Alfredo Adolfo Camús de 1848 con una división cronológica de la *Latina Lingua*. El manual de Villar y García (1866), catedrático de la Universidad de Zaragoza, claramente concedía prioridad a los periodos sobre los géneros al utilizar los primeros como criterio básico de ordenación de la materia (García Jurado 2008a, 9).

Estos cambios en los manuales reflejan el nuevo pensamiento de entonces, en el que los autores clásicos dejan de ser vistos como autoridades por excelencia y entran a formar parte del nuevo relato de la historia de la Literatura Griega y de la historia de la Literatura Latina. Entonces comienza el trabajo de ordenar a los autores grecolatinos dentro de una línea cronológica. Surgen "nuevas clasificaciones del material que

³⁵ *Synopsis lectionum, quarum explicationi apud litterarum latinarum operam dantes in hoc generali Matritensi gymnasio praesenti curriculo vacare intendit doctae Alfredus Adolphus Camus, cathedrae litteraturae antecessor et Regiae Graeco-Latinae Academiae socius*, Madrid, Imp. y lib. De «La Publicidad» (reeditado en 1850) (García Jurado 2011b, 218).

hasta entonces se había venido acumulando: noticias de autores en forma biográfica, noticias de obras en forma cronológica, conexiones entre ellos y el marco histórico, etc." (Fernández Corte 2004, 103). En este punto, creadores que no se habían tenido en cuenta anteriormente entran a formar parte de los estudios universitarios. Así, Plauto encontrará un lugar en los manuales. Se estudia como autor dramático arcaico representante de la *palliata* y como precedente de Terencio. Sabemos que en el curso 1862-1863, en la Universidad Central de Madrid, el profesor Alfredo Adolfo Camús impartía a sus alumnos la asignatura de Literatura Latina, y en sus clases explicaba cronológicamente esta literatura. Por ejemplo, comenzaba con las *Doce Tablas*, después aparecían Plauto y Terencio para acabar el curso con Virgilio. Contamos con una semblanza de cómo eran las lecciones de este profesor publicada por Benito Pérez Galdós en *La crónica de Madrid* en febrero de 1866 en la que nos da una idea de la predilección de Camús por Plauto:

"[...] después nos presenta al infortunado Plauto dando vueltas a una noria para ganarse el sustento [...] Sus desventuras son narradas por el profesor de letras, que manifiesta una particular predilección por este poeta bajo, casi tabernario, pero más intencionado y correcto que el culto y aristocrático Terencio." (Galdós *apud* García Jurado 2002, 29)

Sirva este ejemplo para ilustrar cómo, ya en estas fechas del siglo XIX, se estudiaba de manera histórica la literatura latina, y por tanto Plauto se había convertido en uno de los autores a los que había que conocer. Otros alumnos y colegas de Camús se vieron inclinados hacia el comediógrafo latino gracias a estas clases. Marcelino Menéndez Pelayo tradujo *Captivi*, una de las obras que el profesor explicaba en su cátedra comparándola con la terenciana *Adelphoi*. Antonio González Garbín tradujo

también *Captivi* y la *Aulularia*. Enrique Paradas Soriano llevó a la escena de los teatros de su época una adaptación de *Cistellaria*, con el título *La canastilla...* Y estos, a su vez, influyeron en sus discípulos.

Menéndez Pelayo, incluso, salió al paso de los juicios de valor heredados de Horacio, refiriéndose a él de la siguiente manera en *De la técnica literaria entre los latinos-Cicerón-Horacio*:

“Lo que son para la oratoria los diálogos de Cicerón, es decir, un código admirable de preceptiva racional y sana, basado en la experiencia más que en la especulación, eso mismo son para la poesía, todavía con menos rigor científico, las ingeniosas y desenfadadas epístolas de Horacio, quizá la parte más genial de sus obras, y la que ostenta mayor variedad y riqueza de tonos, ora ensalce, considerándolas por el lado ético, las excelencias de Homero, «que nos enseña mejor que Crisipo y que Crantor lo que es útil y honesto»; ora condene con injusticia notoria la antigua poesía romana, y defienda la causa de la imitación griega, en su último y más refinado período, que no daba ya cuartel a Ennio, ni a Nevio, ni a Lucilo, ni siquiera a las sales de Plauto, cuanto menos al oprobio rústico de los versos *fescenninos*, y a los hórridos metros del *Carmen Saliare*.

Horacio es un tipo de intolerancia estética, un ingenio helenizado que procura arrojar de sí cuanto tiene de romano. ¡Y eso que a veces es tan romana la inspiración de sus *Sátiras*! Sus preocupaciones literarias contra todos sus predecesores, sin exceptuar el mismo Catulo, tan idólatra de los griegos como él, no son efecto de un humorismo pasajero, sino de una tendencia literaria constante y marcadísima, que no puede llamarse teoría, porque no se presenta con aparato didáctico, sino envuelta en chanzas, pero que indudablemente quiere convencer, dogmatizar y hacer escuela, sobre todo en la *Epístola a los Pisones*. [...]

Guardémonos mucho, sin embargo, de tomar al pie de la letra las palabras de Horacio, ni darle absolutamente la razón en su polémica sólo por el ingenio que en ella derrocha. Horacio tiene una estética de artista y cede sin resistencia a las naturales propensiones y antipatías de su gusto. Mira con ceño toda la literatura romana, y sólo en los griegos ve ejemplos y dechados de perfección. Hasta la poesía latina más helenizada le parece ruda y por todo extremo inferior a sus modelos. Podemos ser jueces todavía del intolerante desdén con que trató a Plauto y a Terencio; y aún de Ennio y de Lucilio nos quedan bastantes fragmentos para que con ayuda de ellos podamos protestar del rigor de la sentencia. Ni eran sólo gramáticos y arqueólogos los que en tiempo de Horacio admiraban a estos

autores, el pueblo los comprendía aún y se iba tras ellos, [...]”
(Menéndez Pelayo 1940, I.IV, 121 a 126 y nota 1 p. 132)

Plauto empezó a ser reconocido por los intelectuales y literatos de la “Edad de plata”, aunque aún tendría que esperar un tiempo para ver traducidas al español las obras que le atribuyó Varrón.

2 LA FORTUNA DE PLAUTO (Y TERCENCIO) EN ESPAÑA

En los apartados siguientes vamos a recopilar las traducciones al castellano de las obras de Plauto, y Terencio, para comprobar si verdaderamente podemos afirmar que la visión historiográfica de la literatura provocó un cambio en la valoración e interés por los dos comediógrafos latinos. Los datos recopilados irán mostrando que Plauto pasó de ser un autor poco recomendable a, no solo ocupar un puesto merecido en las aulas universitarias, sino también a formar parte de la vida social de la “Edad de plata”. Acompañan a estas traducciones algunas adaptaciones, tanto para el teatro como para la novela, porque, aunque no es un estudio exhaustivo, nos permite dejar constancia de la recepción del comediógrafo y es un trabajo que está por hacer:

“Pero nuestro interés no se detiene en absoluto en la pervivencia del teatro de Plauto, en su forma original o como modelo de creaciones nuevas, en la Edad Media y en el Renacimiento, sino que queremos prolongarla hasta el teatro de nuestros días, y de manera especial el que se produce y se estrena en las lenguas española, portuguesa, gallega y catalana. Y es ahí donde encontramos una gran laguna en la investigación, hasta el punto de que renunciamos al deseo inicial de incluir este aspecto en nuestra *Comedia romana*, porque los datos de que disponíamos resultaban paupérrimos.” (López López 2010, 14)

2.1. Plauto hasta el siglo XVIII (y Terencio)

Resulta imposible no acudir a la *Bibliografía hispano-latina clásica* de Menéndez Pelayo para hacer un primer recorrido por la traducción de Plauto en España. Es un recorrido que debe completarse con estudios posteriores.

En la *Bibliografía* las traducciones de Plauto las encabeza Francisco López de Villalobos³⁶. El doctor tradujo: "*Amphytrion, con privilegio real por diez años*. Contiene un Proemio, una Advertencia, un Argumento para entender la comedia *Anfitrión*, el texto de la comedia y un *Tratado moral* (sobre el amor). Se imprimió en Alcalá de Henares, con fecha de 1517" (Menéndez Pelayo 1952, 355). Parece que esta traducción se escribió en 1515 porque contiene además una "Epístola al primogénito del Conde de Osorno" con fecha en Calatayud a 6 de octubre de 1515. Además, Moratín fecha la edición príncipe de esta traducción en Zaragoza, 1515 (Ochoa 1838, 64)³⁷. Pero no se ha encontrado ningún ejemplar. En vida del autor se imprimió en Zamora el 9 de febrero de 1543, por Juan Picardo, "enmendado y corregido por el traductor" (Barrera 1860, 478), donde aparece en su portada la nota "Con privilegio imperial" y está dedicado al "Serenísimo Príncipe de Portugal Don Luis".

Tras la muerte del autor, se reimprime en 1550, dentro del *Libro intitulado Los problemas de Villalobos que tracta de cuerpos naturales y morales. Y dos diálogos de Medicina: y el tractado de las tres grandes: y una Canción, y la Comedia de Anfitrión. Sevilla*. El mismo título parece que se había ya publicado en Zaragoza, en 1542, y seguro en 1544, por George Coci; también en 1550 se volvió a imprimir en Zaragoza; y existe una segunda impresión sevillana de 1554. Volvió a aparecer con licencia de impresión dada en 1573 en Madrid a favor de Hernán Pérez la que sería la tercera edición sevillana: "*La comedia de Plauto llamada Amphytrion que tradujo el doctor Villalobos. La qual glosso en algunos passos obscuros,*

³⁶ La biografía del autor y el estudio pormenorizado de la traducción que nos ocupa se encuentra en la tesis de Eva Marqués (Marqués 2003, 100 y ss.).

³⁷ Parece que no hubo edición en 1515, según se puede seguir en Pérez Ibáñez (1990, 260) y Marqués (2003, 102).

nuevamente impresa y enmendada por el mismo Autor. Con licencia. En Sevilla, 1574, en casa de Hernando Díaz" (Barrera, 1860, 479).

Sigue Menéndez Pelayo (1952, 356) su lista de traducciones con la de 1525 de Fernán Pérez de Oliva. La traducción del que fuera profesor de filosofía y rector de la Universidad de Salamanca en el curso 1529-1530, se tituló: *"Muestra de la lengua castellana en el nacimiento de Hércules, o comedia de Anfitrión en español y se imprimió en Sevilla."*³⁸ Al parecer se trata de una traducción de la obra de Plauto que Pérez de Oliva llevó a cabo durante sus años de estudiante, pues Menéndez Pelayo (1942, 54 y ss.) anota que la tradujo cuando contaba con doce años de edad. No se trata de una traducción literal, sino de una adaptación con bastantes añadidos y recortes del joven erudito. A Leandro Fernández de Moratín no le gustó nada esta adaptación, porque consideraba que se había traducido muy libremente y que había desfigurado las bellezas del original (Barrera 1860, 302). En cambio, Menéndez Pelayo la defiende (1942, 54 y ss.): "Sin embargo, los defectos notados en el *Anfitrión* del Maestro Oliva por Moratín y otros críticos de juicio severísimo, se hallan compensados con las bellezas de su estilo en general grave, elegante y numeroso". Esta traducción de Oliva hay que encuadrarla en lo que posiblemente fuese su plan: crear una muestra de cómo se podía escribir teatro en lengua castellana (Ruiz Pérez 1986, 927 y ss.). Para ello presentó esta comedia, dos tragedias (una de Sófocles y otra de Eurípides) y un diálogo. Por algo, el maestro tituló su obra como *Muestra de la lengua castellana...* y así lo cuenta también su sobrino, Ambrosio Morales, en la reedición de las obras del maestro Oliva tras su muerte: *Discurso de la lengua castellana* (1548)

³⁸ Véase el artículo de M^a Jesús Pérez Ibáñez "El *Anfitrión* de Pérez de Oliva" en *De Roma al siglo XX*, Ana M^a Aldama (Ed.), Madrid, 1996, Sociedad de Estudios Latinos, UNED.

incluido en las obras completas de Fernán Pérez de Oliva reeditadas en Córdoba en 1584, 1585 y 1586 (Díaz Díaz 1998, 398).

Después, está anotada en la *Bibliografía* una traducción anónima de 1554 e impresa en Toledo, en casa de Juan de Ayala, con el título: *"Comedia de Plauto llamada Amphitrion traducida de latín en lengua Castellana. Agora nuevamente impressa en muy dulce, apacible y sentencioso estilo, 1554"* (Menéndez Pelayo 1952, 358).

Por lo que anota Menéndez Pelayo, esta obra debía ser un intento de adaptación para el teatro, pues contiene un resumen de los argumentos de los diferentes actos, pero la traducción en sí de cada acto no está completa, ya que según nuestro desconocido traductor "no se pone todo este capítulo porque es largo". El traductor o adaptador quizá no partió directamente del texto latino pues en la advertencia confiesa haber tenido delante las traducciones de Villalobos y de Pérez de Oliva y que ha tomado de cada una de ellas "lo más apacible y sabroso" (Marqués 2003, 161).

Aquí terminan las traducciones que lista Menéndez Pelayo en su *Bibliografía hispano-latina clásica* anteriores al siglo XIX. Pero se encuentran en otra de sus obras, *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria. Humanistas, lírica, teatro anterior a Lope* (1942), y en la base de datos del Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español, dos traducciones de Plauto anónimas de 1555. Llevan el título: *"La comedia de Plauto, intitulada Milite glorioso, traducida en lengua Castellana. La comedia de Plauto, intitulada Menechmos, traducida en lengua Castellana por el mismo Autor, en Anvers, en casa de Martin Nucio, 1555."* Dice de ella Menéndez Pelayo, que la menciona al hacer una semblanza del Maestro Oliva: "En 1555 salió de las prensas de Martín Nucio, en Amberes, un tomo que contiene dos comedias de Plauto, el *Milite glorioso* y los *Menechmos*,

traducidos en elegante prosa castellana por un empleado de la Real Hacienda en Lila, ciudad de Flandes" (Menéndez Pelayo 1942, 54 y ss). Estas traducciones son muy fieles a los originales latinos (Marqués 2001, 847).

Esta primera traducción al castellano de dos obras de Plauto es anónima. Fue atribuida por Miguel Artigas y Ferrando al helenista Juan Verzosa (1523-1574) (Artigas 1925, 25), pero no todos los estudiosos están de acuerdo con la atribución a este embajador de España en Roma en el siglo XVI, que publicó varias obras de gramática griega para sus alumnos de distintas universidades europeas. Artigas aprovecha el artículo, en el que aduce sus razones para la atribución a Verzosa de estas traducciones de Plauto, para hacer una defensa de los escritores hispano-latinos. Para Artigas, los escritores del Renacimiento español hay que buscarlos entre los autores españoles que usaron como lengua de expresión el latín. Entre ellos, dice, "poetas notables que reclaman un amoroso estudio; basta citar a Sobrarias, Domingo Andrés, Serón, Ruiz de Moros y Verzosa, entre otros" (Artigas 1925, 28). Se une así Artigas al grupo de eruditos que desde el siglo XVIII se preocuparon por los autores españoles renacentistas, el grupo que formaron Mayans, Moratín, Camús, Menéndez Pelayo, etc.

Una curiosidad que anotamos aquí es que en *Algunas obras del doctor Francisco Lopez de Villalobos*, publicado en 1886, por Antonio María Fabié, en nota escribe³⁹: "Tengo entendido que el Sr. Heredia posee un ejemplar de una traducción impresa con caracteres góticos, que no es la de

³⁹ Fabié (1832-1899), que no reproduce la traducción de *Anfitrión* de Villalobos, no se interesa más por el asunto, pues lo que le importa es la parte médica de las obras del doctor del quinientos. En este aspecto, sirva de muestra esta nota de cómo a finales del siglo XIX los humanistas no solo interesaron a los filólogos, sino que otras ramas científicas también se sintieron atraídas por aquel periodo.

Villalobos ni la de Pérez de Oliva" (Fabié 1886, 168). Heredia⁴⁰ añadió a su biblioteca prácticamente la totalidad de la que fuera biblioteca de Salvá⁴¹, y hemos encontrado en el catálogo de este último una anotación que parece relacionada con esta de Fabié:

"También guardo otra apuntación que sin duda tomé mui de prisa, pues solo dice: *Amphytrion*. Alca [sic] de henares, Arnao guillẽ de brocar, m .y .a. y xvij (1517). 4.º let. gótica sin fol., sign. a-e. Ignoro, pues, si seria la versión de Oliva ó la de Villalobos, aunque me inclino más á creer era la de este último." (Salvá 1872, 484)

Se trata de la de Villalobos, como ya hemos visto en otro lugar (nota 25), pues coinciden el año, el impresor y la ciudad. Pero, en letra gótica, que es la única indicación que da Fabié, el mismo Salvá anota que fueron impresas otras traducciones plautinas, como la de Pérez de Oliva de 1525 o las dos anónimas de Amberes de 1554 (los volúmenes que reproduce Salvá llevan fecha de 1555) (Salvá 1872, 483). Y junto a estas anotaciones aparece mencionada otra traducción, también en letra gótica y sin autor y que acabamos de anotar que conocía Menéndez Pelayo y supuso que fue una adaptación para ser representada:

"Comedia de Plauto llamada Ampfitrion traduzida de latin en lengua Castellana. Agora nuevamente impressa en muy dulce i apacible y

⁴⁰ Ricardo Heredia y Livermore, Conde de Benahavís (1831-1896). Su catálogo se publicó como: *Catalogue de la Bibliothèque de M. Ricardo Heredia, Comte de Benahavís*. París: Em. Paul, L. Huard et Guillemin, 1891-1894, 4v. Entre 1891 y 1894 Heredia vendió su biblioteca en pública subasta y los libros, entre los que se encontraban los de Salvá, fueron adquiridos en una gran parte por las principales bibliotecas públicas europeas y en otra gran parte pasaron al ámbito del comercio de los libros antiguos. Hoy en día se encuentran dispersos por todo el mundo en bibliotecas públicas y privadas y en comercios.

⁴¹ Vicente Salvá Pérez (1786-1849) fue un gramático, bibliógrafo, librero y editor. Fue en 1873, a la muerte de Pedro Salvá, cuando la prestigiosa Biblioteca Salvá, formada por Vicente Salvá y su hijo Pedro, fue vendida en Londres, y buena parte de ella fue comprada por Ricardo Heredia.

sentencioso estilo. 1554. (Al fin:) Fue impressa la presente obra en la imperial ciudad de Toledo: en casa de Juan de Ayala: en el año de M.D.L.iiiij. 4.º let. gót. Sin fol., signs. a-c, las dos primeras de 8 hojas y de 11 la última. Es una taracea formada de las traducciones de Villalobos y de Oliva, tomado un trozo de una y otro de otra." (Salvá 1872, 483 y 484)

En el siglo XVI también se adaptó a Plauto para ser representado en castellano. Dos de las adaptaciones fueron llevadas a cabo por Juan de Timoneda que las tituló *Menemnos* y *Anfitrión* en las *Tres comedias del facundissimo poeta Juan de Timoneda, dedicadas al Señor Don Ximen Perez de Calatayud y Villaragut ec., año 1559*. Según Ruiz-Funes y Morales (1996, 121 y 122), Timoneda usó para su adaptación de *Anfitrión* la traducción de Villalobos de 1517, y para *Menecmos* la anónima de 1555.

Cabe anotar que la tercera comedia de esta obra de Timoneda, *Cornelia*, tenía también raíz plautina, pues según Moratín (Ochoa 1830, 89) estaba basada en el *Nigromante* (1520) de Ariosto, una de las primeras obras que se escribieron al estilo de Plauto en Italia.

Esta traducción de *Menaechmi* también era conocida por Menéndez Pelayo, como lo demuestran su edición de 1911 de la obra completa de Timoneda y la ficha que de ella hizo para su *Biblioteca de traductores españoles*:

"Con privilegio comedia llamada *Cornelia*, nuevamente compuesta por Joan Timoneda. Es muy sentida, graciosa y regocijada. Año de 1569. Va unida a la siguiente Traducción:

Con privilegio. La comedia de *Los Menemnos*, traducida por Joan Timoneda y puesta en gracioso estilo y elegantes sentencias. Año de 1569. Reprodújola Moratín en los *Orígenes* (pp. 291 a 305, ed. Rivadeneyra). Vid. los juicios de Moratín y Lista (Lecciones de Literatura Dramática).

Es una excelente versión libre o paráfrasis, más bien *imitación*, de la comedia *Menechmi*, de Plauto.

Los nombres de los personajes están alterados y la acción se supone en Valencia. Sustituyó Timoneda el prólogo latino con un introito de

su cosecha en que hablan Cupido y tres pastores, suprimió dos personajes: el cocinero Clitandro y una esclava, dió grande interés al carácter del médico, a quien llamó *Averrois*, y añadió un criado del mismo, apodado *Lazarillo*, interlocutores ambos de una escena chistosísima y del todo nueva, como algunas otras. Omitió cuatro soliloquios del original y varió el desenlace. La prosa de esta imitación es un dechado de gracia y de soltura. Pasa generalmente por traducción y por eso la incluimos en esta *Biblioteca*." (Menéndez Pelayo 1952, 261)

En cuanto a las representaciones teatrales habidas entre el siglo XVI y XVIII de Plauto, debemos señalar las obras que aparecen bajo el epígrafe "Imitaciones" en la *Bibliografía hispano-latina clásica*, que son:

- Juan Maldonado firma en Burgos en 1535 su imitación del estilo plautino que había estudiado con empeño en la composición de su obra titulada *Hispaniola*. Para Menéndez Pelayo, "está escrita en un latín tan enrevesado y extravagante que más que la latinidad de Plauto parece expresarse con el estilo de Apuleyo [*sic*]".
- El Maestro Jaime Romañá⁴², compuso dos largas obras en latín para celebrar la visita de Carlos V a Mallorca en 1541 y en 1562 vio representada su obra en latín *Gastrimargus* en la plaza pública de Palma. Al parecer, se basó para sus composiciones en Plauto más que en Terencio, según el criterio de Menéndez Pelayo. Se nota la ascendencia plautina en los nombres parlantes de los personajes, como: *Pamphagus*, *Poliphagus* (en el papel de siervos), *Pseudo-parthenos* (meretriz), *Omnivorus* (criado), *Vulpecula* (alcahueta), *Neophilus* (joven)...

⁴² Véase también Alonso Asenjo, Julio: "*Gastrimargus*, tragicomedia humanística de J. Romañá / Romanyà" en < <http://parnaseo.uv.es/ars/teatresco/Revista/Revista1/Gastrimargus.pdf> >

- Padre Pedro Pablo de Acevedo⁴³, jesuita, que, al parecer, imitó el teatro plautino para la creación de sus obras de teatro de colegio en Sevilla y Córdoba, y que fueron representadas, ya en castellano, en latín o bilingües, entre los años 1556 y 1572.
- Juan Cassador escribió *Claudius* en 1573 y Jayme Cassiá compuso su *Sylva* en 1576, las dos para representar en Barcelona. Estos manuscritos de la Biblioteca Episcopal de Barcelona parece que fueron escritos a imitación de Plauto. (Menéndez Pelayo 1952, 413 y sig.)

En este mismo sentido, las obras de teatro de Plauto, o al modo de Plauto, se sucedieron en el teatro universitario⁴⁴. Contamos con la constatación de alguna de ellas en el Catálogo del Antiguo Teatro Escolar:

"GONZÁLBEZ [GONZÁLEZ, GONZÁLVEZ, GOZÁLVEZ, GONSALES], Juan Ángel, catedrático de Poesía de la Universidad de Valencia de 1521 a 1548, fecha de su muerte, eminente poeta. Nos consta que fue autor de otras piezas de teatro humanístico o universitario. *Comedia de Plauto*, representada en Valencia, Universidad / Estudi General, antes del 19, febrero, 1532." (Catálogo del Antiguo Teatro Escolar, ficha 763)

⁴³ Sobre el Padre Acevedo en particular y sobre el teatro universitario en general hace ya tiempo que trabaja un equipo de profesores del Departamento de Filología Clásica de la UAM, que publicó en 1997, bajo la coordinación de Vicente Picón, el primer volumen de *Teatro escolar latino del siglo XVI; la obra de Pedro Pablo de Acevedo S.I.*, y en 2007 el segundo volumen. Véase también Domingo Mavaldi (2001, 29 y 254).

⁴⁴ Para la pervivencia de Plauto en el teatro europeo durante la Edad Media y el Renacimiento se puede consultar a Pociña y López (2005, 225 y ss.). En concreto, para el teatro universitario y de colegio inspirado en Plauto en España consultar la tesis de Eva Marqués (Marqués 2003, 51 a 174).

Pero para el teatro universitario se escribían sobre todo obras en latín, que era la lengua que pretendía enseñarse⁴⁵. Aunque fuesen al modo de Plauto y Terencio, que lo fueron poco por no considerarlos moralmente aceptables, se prefirieron temas más piadosos o que los protagonistas fuesen personajes religiosos (Domingo Mavaldi 2001, 145 y ss.).

Aun así, Eva Marqués ha estudiado este teatro de colegio y ha comparado el *Anfitrión* plautino con el entretenimiento *Hércules, vencedor de la ignorancia*, obra que fue escrita para la inauguración del Colegio de San Hermenegildo y se representó junto a una de las mejores obras de teatro jesuita: *La tragedia de San Hermegildo*. El texto, en romance castellano, aparece fechado en 1591, pero quizá la representación es anterior, según los estudiosos, en algún momento entre 1570 y 1590. Otro punto de discusión es la autoría de estas obras, pues el texto aparece anónimo. Según Marqués, hay suficientes similitudes entre la obra plautina y la jesuita como para concluir que si no es traducción, que no lo es, sí está claramente inspirada en la comedia latina (Marqués 2003, 198 y ss.).

También Eva Marqués da noticia de obras de este teatro universitario que se han perdido y que fueron escritas en castellano, aunque a veces se escribieron primero en latín y luego el mismo autor las "tradujo" o reescribió en romance:

- *Locusta* (1548) de Juan de Mal Lara, de la que él mismo da noticia en su *Philosofía vulgar* VI, 27

⁴⁵ El estudio de la producción teatral en latín procedente de colegios de jesuitas en España, como hemos mencionado, está siendo llevado a cabo por investigadores de la UAM, que desarrollan actualmente el proyecto *Estudios sobre el teatro escolar latino en España (s. XVI-XVII)*. De este trabajo se pueden leer algunos resultados en su web "Teatro escolar latino en España (1550-1660)" < <http://www.uam.es/proyectosinv/teslat/index.html> >

Este teatro también fue tenido en cuenta y estudiado en la "Edad de plata", como demuestra por ejemplo el libro de Enrique Esperabé Arteaga⁴⁶ *Historia pragmática e interna de la Universidad de Salamanca* (1914) o el artículo de Justo García Soriano⁴⁷, "El teatro de Colegio en España, noticia y examen de algunas de sus obras" (1927) (Pociña y López 2005, 228).

Por otro lado, se pueden rastrear influencias plautinas en diversos autores. Además de lo ya mencionado para Lope de Rueda, el estudio que realiza Marqués (2003, 220 a 262) sobre la influencia de Plauto y Terencio en *La Celestina* (1499) es muy exhaustivo⁴⁸ y señala que Fernando de Rojas y el "antiguo autor" del primer acto reelaboraron muchos de los hallazgos del teatro latino en la composición de su obra maestra. Ya en un artículo anterior Moure (1998, 466) ha evidenciado la herencia que recibió *La Celestina* de las comedias elegíacas medievales, pero también lo que llama "eco plautino" que se encuentra en algunos de sus pasajes. Las fuentes de esta *Tragicomedia...* habían sido estudiadas durante la "Edad de plata" por Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela* (1910); por Bonilla San Martín⁴⁹,

⁴⁶ Catedrático numerario de la Ilustre Escuela, su propuesta fue publicar seis tomos que incluían la reproducción exacta de documentos de la universidad salmantina desde su fundación (Adolfo Bonilla San Martín, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo 67 [julio-agosto 1915], pp.96-98).

⁴⁷ Alumno de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Central de Madrid en el curso 1881: alumno de Camús.

⁴⁸ Marqués se ocupa de cada uno de los aspectos de la obra de Rojas. Se documenta también, entre otros, con los estudios de Íñigo Ruiz Arzálluz, "Fuentes" en *La Celestina* dirigida por F. Rico, Crítica (2000); Ana M^a Moure Casas, "Comedias elegíacas en *La Celestina*" (1998) y Antonio Alvar Ezquerro, "Juan Pérez (Petreius) y el teatro humanístico" (1983); pone de manifiesto las deudas terencianas y destaca las plautinas, que no habían sido elaboradas anteriormente con tanto detenimiento.

⁴⁹ Adolfo Bonilla San Martín (1875-1926) natural de Madrid, cursó bachillerato en el instituto de San Isidro. Después se formó en la Universidad Central entre 1889 y 1905,

"Antecedentes del tipo celetinesco en la literatura latina" (1906); por Cejador y Frauca, introducción a *La Celestina* (1913); y por Castro Guisasola⁵⁰, *Observaciones sobre las fuentes literarias de La Celestina* (1924). Igualmente, el estudio sobre Torres Naharro (Marqués 2003, 262 a 329) y su obra *Propalladia* de 1517, arroja muchas evidencias sobre el conocimiento y aprovechamiento de las comedias de Plauto en sus comedias *a noticia*, *Soldadesca* y *Tinellaria*. El inicio de esta última confirma que la tituló siguiendo el modo de titular de Plauto en *Asinaria*⁵¹. En lo que conviene la mayoría de los estudiosos del teatro de Torres Naharro es en la representación de la realidad del momento del escritor lo que, desde nuestro punto de vista, no lo aleja de Plauto, sino que muestra el aprovechamiento de un procedimiento plautino por parte del autor extremeño. En las comedias *a fantasía* se pueden encontrar influencias plautinas y terencianas muy evidentes en *Seraphina*, *Calamita* y *Aquilana*; en esta última presenta el tema de la confusión de identidades (Marqués 2003, 270 a 320). Los seguidores de Torres Naharro presentan rasgos similares en cuanto a las influencias de Plauto y Terencio; es el caso de

donde se doctoró en Derecho y en Filosofía y Letras con las tesis *Concepto y teoría del Derecho (Estudio de metafísica jurídica)* y *Luis Vives y sus tres libros 'Anima et Vita'*. Académico de la RAE, tomó posesión de la silla A el 12 de junio de 1921 con el discurso titulado "«Las bacantes», o del origen del teatro". Le respondió, en nombre de la corporación, Gabriel Maura Gamazo. < <http://www.rae.es/academicos/adolfo-bonilla-y-san-martin#sthash.DSYWbVZF.dpuf> >

⁵⁰ Florentino Castro Guisasola (1893-1945) natural de Oviedo, filólogo e historiador afincado en Almería como catedrático de latín en el Instituto de Enseñanza Media. Estudió en la Universidad Central entre 1914 y 1916. Su trabajo sobre las fuentes de *La Celestina* fue su tesis doctoral, publicada en Anejo V de la *Revista de Filología Española*, Madrid.

⁵¹ Torres Naharro escribe en verso y quizá por eso compara el título *Tinellaria* con el título *Asinaria*, pues riman, pero sabiendo que la obra del español trata sobre sirvientes y cocineros, seguramente el título se acerque también al de *Aulularia*, donde aparecen cocineros. Siguiendo el diccionario de la RAE, *tinelo* proviene del italiano (donde residía Torres Naharro cuando escribió esta obra) *tinello* y significa "1. m. Comedor de la servidumbre en las casas de los grandes. 2. m. Dar de comer a los sirvientes."

Jaime de Huete (ca.1480-ca.1535), autor de *Vidriana* y *Tesorina* (Marqués 2002, 296). En definitiva, Plauto estuvo muy presente en los siglos XV y XVI:

"La presencia del nombre de Plauto en los escritos de los humanistas españoles desde E. A. de Nebrija (1441-1522) hasta D. Antonio Agustín (1517-1586), Francisco López Pinciano (fl. 1596), o Francisco de Cascales (fl. 1634) representa el gran interés que despertaba la obra del comediógrafo latino durante tres siglos de humanismo hispano." (Closa 1997, 249)

Si hubo traducciones o reimpressiones de los textos de Plauto a lo largo del siglo XVII no tenemos noticias de ellas, incluso habiendo sido Plauto uno de los argumentos esgrimidos en las poéticas del momento entre los defensores y detractores del teatro popular. Nos da noticia también de esta discusión Menéndez Pelayo:

"[Cascales⁵²] Define la comedia «imitación dramática de una entera y justa acción, humilde y suave, que por medio del pasatiempo y risa limpia el alma de los vicios. Los personajes han de ser gente popular, oficiales, truhanes, mozos, esclavos, ramerías, alcahuetas, ciudadanos y soldados, y el lenguaje conveniente a tal gente». En la separación a cal y canto de los géneros es inexorable Cascales. Para él, la tragicomedia es un monstruo dramático contra razón, contra naturaleza y contra arte. «¿Cómo queréis concertar a Heráclito y a Demócrito? El trágico mueve a terror y misericordia: el cómico mueve a risa». Si Plauto llamó tragicomedia el *Anfitrión*, solamente pudo ser por burla y donaire.

Lo que extravía y ciega a Cascales, lo que le priva de la comprensión del teatro de su tiempo (que años después defendió bajo el aspecto moral), es su exclusiva adoración, su idolatría por Terencio. Así procede empíricamente, convirtiendo la manera de su modelo en regla infalible, hasta excluir de la comedia a las doncellas libres y a los viejos casados, sin ver que Plauto los había introducido en su teatro, que es mucho más variado y extenso que el de Terencio, y más fiel espejo de la vida humana. «Tampoco deben entrar en la comedia mujeres casadas, digo tocadas de pasión amorosa, porque, ultra de ser de mal exemplo, de sus amores se siguen zelos, escándalos y muertes, todo lo cual es trágico y contrario al fin de la comedia».

⁵² Francisco Cascales (Fortuna 1563-Murcia 1642) fue un erudito y humanista, autor de *Tablas poéticas* (1604) (nota de la autora).

[...] El maestro Pedro González de Sepúlveda⁵³, aragonés de nacimiento y catedrático de Retórica en Alcalá, dirigió a Cascales, de la manera más culta, suave y cortesana, algunos reparos sobre las *Tablas Poéticas*, de los cuales el más fundado es el que se refiere a la tragicomedia, que Sepúlveda cree muy admisible de la manera que se practicaba en el teatro español «¿No podrían las primeras personas ser ilustres, y ya que no ellas, en las segundas y humildes, que ayudan a la acción, ponerse la risa? Porque no me parece necesario que ésta nazca siempre de la principal acción, sino de las episódicas, ni siempre de los hechos, sino de los dichos; los cuales no todas veces son indecentes a personas graves... Plauto no se dedignó (*sic*) de exponer un dios a la risa del teatro». En la escuela complutense, heredera de los timbres de los Montanos y Matamoros, reinaba, a principios del siglo XVII, un espíritu muy favorable a la libertad artística. González de Sepúlveda defendía la mezcla de la risa y del llanto en el teatro como en la vida. Su sucesor, Alfonso Sánchez de la Ballesta, fué mucho más allá, convirtiéndose en portaestandarte de los devotos de Lope, y lanzando en nombre suyo un manifiesto revolucionario, una verdadera *Poética romántica*." (Menéndez Pelayo 1940, II.X, 246-247)

Lo que sí podemos encontrar en el XVII son adaptaciones o imitaciones teatrales. Es el caso de *Os Enfatrioes* o *Los Anfitriões* del autor portugués Luis de Camoens⁵⁴ (1524-1580):

"Os Amphitryos. Filodemo. (Primeira parte dos autos e comedias portuguesas. –Lisboa, por Andrés Lobato, 1587; en 4.ª, colección hecha por Alfonso López.)

La primera de estas comedias de Camoens, es traducción libre de Plauto. Sosia y Mercurio hablan en castellano, y lo mismo dos personas de la segunda." (Ovilo 1863, 542)

Estas obras volverían a imprimirse en 1615, 1616, 1684 y 1689, todas ellas en Lisboa. La influencia de Plauto en el teatro portugués se estudió durante la época que nos ocupa, como demuestra el artículo de

⁵³ Pedro González de Sepúlveda en *Cartas philologicas: es a saber, de letras humanas, varia erudicion, explicaciones de lugares, lecciones curiosas, documentos poeticos, observaciones, ritos i costumbres, i muchas sentencias exquisitas*, Francisco de Cascales, por don Antonio de Sancha, 1779 (nota de la autora).

⁵⁴ Esta adaptación portuguesa se puede estudiar en María de Fátima Silva (Silva 2003, 183 y ss.).

Joseph Huber, *Altoportugiesisches Elementarbuch (sic)* (Heidelberg 1933), en el que se califica al dramaturgo luso, que escribía también en español, Gil Vicente de "Plauto portugués" (Carrasco 1991, 98). Otro título español de reminiscencias plautinas lo encontramos en una comedia de Alonso de Castillo Solórzano:

"Fiestas del jardín, que contienen tres comedias y quatro novelas. Valencia, por Silvestre Esparza, 1634; 8º. Contiene las comedias: La Fantasma de Valencia. Los encantos de Bretaña." (Ovilo 1863, 542)

La comedia *El parecido* o también titulada *El parecido en la corte* se relaciona con *Los Gemelos* de Plauto por el tema del doble; es de Agustín Moreto y Cavana (1618-1669) y formaba parte del libro:

"Segunda parte de las comedias de don Agustín Moreto. –Dedicadas al ilustre señor don Francisco Idiáquez, Butrón y Múxica, Borja, marqués de San Damián, etc. –Pliegos 64. –Con licencia, en Valencia, en la imprenta de Benito Macé, junto al Real Colegio del señor Patriarca. –Año de 1676. –A costa de Francisco Duart, mercader de libros; en 4º." (Ovilo 1863, 542)

Se conoce una reimpresión por la Viuda de Francisco de Leefdael, en Sevilla, en el siglo XVIII. Pero entre su repertorio encontramos también *Los hermanos encontrados (o satisfacer callando)* (1700) que bien podría partir de *Los Cautivos* de Plauto. Lo sugiere el siguiente comentario a otras dos obras de su autoría:

"[...] No puede ser y Trampa adelante, sostendrían competencia con las mejores de Plauto, venciéndolas en lo ingenioso de la intriga y en la limpieza y decoro de los epigramas. [...] Trampa adelante parece una comedia de Terencio, salvo que este en sus dramas introduce esclavos y ramera, y nuestro madrileño vate señoras de honor y un hambriento criado." (Fernández-Guerra 1856, XXII)

Basada en la adaptación de *Aulularia* que había hecho para su novela María de Zayas (1590-ca.1661), escribió don Juan de la Hoz y Mota (1622-1714) *El castigo de la miseria*, donde:

"[...] el tipo del avaro está magistralmente pintado y desenvuelto con lógica: creyendo casarse con una indiana riquísima, lo hace con una dama de industria «con sus puntas y collares de liviana», que dice Lista; y como poco después le roban también su dinero, exclama, sin olvidar su avaricia: «Pues qué hago que en un pozo / de cabeza no me echo, / ya que por no comprar sogas / de una viga no me cuelgo?» [...]» (Cotarelo 1901, 301)

De personajes plautinos es también *La española de Florencia*, atribuida a Pedro Calderón de la Barca, publicada por primera vez en 1658 (Millard 1911, V). Aparecen en ella dos hermanos gemelos de distinto sexo, Lucrecia y Alexandro (Millard 1911, 6 y 7). Incluso se encuentra influencia plautina en la obra teatral de Miguel de Cervantes, tal como ha estudiado Carmen González Vázquez: "Cervantes compone *El trato de Argel* siguiendo los cánones de la dramaturgia de la comedia latina, de la tragedia senequiana y de la *Poética* de Aristóteles" (González Vázquez 2005, 75).

Es interesante anotar que Plauto apareció en los textos de algunos literatos del siglo de oro que escribieron en lengua española, de los que hemos encontrado a Rodrigo Caro (1573-1647) que, como veremos, tradujo algunos fragmentos plautinos.

En cuanto al siglo XVIII, Marqués anota que Reinhardtstöttner apunta que *El casamiento por fuerza* (1797) de Santos Díez González (1743-1804) es una traducción de *Anfitrión*. Leída la obra, y contrastado con Cotarelo (1901, 342), podemos decir que se trata de una trama que quizá debe más a *Le mariage forcé* de Molière, aunque en manos de Díez ha dejado de ser una comedia y se convierte en un asunto grave. Si recuerda a

Plauto lejanamente quizá sea porque hay dos pretendientes para la protagonista, Margarita, y porque el padre, don Félix, elige marido para su hija pensando en el beneficio económico (Díez 1797, 28). Todo se resuelve como el padre había decidido, como correspondía a las ideas sobre el teatro de este ilustrado palenciano que fue censor de los teatros de Madrid desde 1788. Veremos, más adelante, que no fue la única obra de Díez inspirada en Molière.

Precisamente la representación de obras teatrales traducidas de otras lenguas vernáculas fue uno de los medios que utilizó el absolutismo ilustrado para asentar en España el “buen gusto” (Pagán 1997, 242). Por eso se pusieron en escena no solo obras de Molière, sino también de Carlo Goldoni, autor que posee en su repertorio influencias plautinas y terencianas, pues su formación comenzó con los clásicos (Pagán 1997, 255). Le resultó muy productivo el personaje del avaro: *L’avaro geloso* 1753 (traducida en 1779 como *El avaro celoso*), *L’avaro* 1756 (como *El logrero* en 1798, *El codicioso* en 1802 por Comella, *El avaro* en 1878, y al catalán, *L’avar*, por Narcís Oller en 1909), *L’avar fastueux* (1772); también *Il vero amico* (vertida al español por autor anónimo como *El amigo verdadero* en 1783) (Pagán 1997, 79, 80, 185, 211 y 230), y una de sus primeras obras se tituló *Los dos gemelos venecianos* (1747) que, al parecer, no se tradujo al español hasta bien entrado el siglo XX⁵⁵. En el catálogo de Leandro Fernández de Moratín, por ejemplo, se encuentran muchas de las obras de Goldoni pero asignadas a autores españoles, sin hacer constar

⁵⁵ “No nos consta ningún estreno profesional de la obra *I due gemelli veneciani* de Carlo Goldoni en España. Sí existe, en cambio, una versión del texto realizada por Pablo Villamar en 1971 que fue puesta en escena por una compañía amateur bajo la dirección del propio adaptador” [recurso en línea] [Fecha de consulta 09/05/2014] < <http://www.teatro.romea.es/Imagenes/Eventos/mfkipird34mwLos%20dos%20gemelos%20Venecianos.pdf> >

que son traducciones. Es el caso de, y solo mencionamos algunas de las que tienen relación con las tramas de Plauto, *El logrero* atribuida a Domingo Botti Placentino (fl. 1805) o *El amigo verdadero* y *El usurero celoso* atribuidas a Antonio de Valladares y Sotomayor (1740-1820) (Pagán 1997, 144), de donde se deduce que el público asistió a las representaciones de estas obras, que siguieron traduciendo y poniéndose en los teatros incluso en la "Edad de plata", como muestra la traducción de Oller que hemos mencionado.

En 1787 hubo una impresión de todas las obras del maestro Pérez de Oliva que contenía *El nacimiento de Hércules* o *Anfitrión* (Barrera 1860, 302). En este siglo encontramos defensores cultos del comediógrafo latino, de los que sabemos, de nuevo, gracias a Menéndez Pelayo:

"Pero ni Llaguno⁵⁶, ni sus amigos pudieron borrar de la memoria de las gentes la docta crítica que habían hecho de la *Poética* los redactores del *Diario de los Literatos* en el tomo IV de su meritoria publicación. Este artículo consta no menos que de 113 páginas, y es obra de dos autores. La parte meramente expositiva y de extracto pertenece a D. Juan Martínez de Salafranca⁵⁷; la parte crítica fué redactada por el bibliotecario D. Juan de Iriarte⁵⁸, uno de los hombres más doctos de aquella centuria, consumado gramático y latinista, [...] Don Juan de Iriarte, que había recibido en los colegios de Jesuitas de París y Ruan su educación literaria, discípulo del P. Porée, que fué también maestro de Voltaire, no podía ser muy hostil a los principios críticos profesados por su amigo Luzán; pero tanto podía en él el sentimiento nacional, que, aun haciendo grandes elogios de la *Poética*, se negaba resueltamente a asentir con el autor en lo que tocaba al mérito de nuestros poetas, y emprendía la defensa de la tragicomedia española, de la poesía en prosa, del teatro de Lope de

⁵⁶ Eugenio de Llaguno y Amírola (1724-1799) escritor y político, secretario de la Real Academia de la Historia y miembro de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País. En 1775, descubrió el manuscrito del *Cantar de mio Cid* en el convento para monjas de Vivar (nota de la autora).

⁵⁷ Juan Martínez Salafranca (1697-1772) sacerdote, periodista, escritor, pedagogo, filólogo y gramático de la Ilustración (nota de la autora).

⁵⁸ Juan de Iriarte y Cisneros (1702-1771), helenista, latinista, bibliógrafo, lexicógrafo y poeta español de la Ilustración (nota de la autora).

Vega, y hasta de los versos más enigmáticos de Góngora. [...] Lo más brillante y lo más sólido del artículo del *Diario* es la defensa de la tragicomedia, proscrita por Luzán como género monstruoso y bárbaro. Iriarte le recuerda que «los antiguos conocieron una especie de drama que participa de la Tragedia y de la Comedia, y que admite la mezcla de personas ilustres y vulgares, de sucesos serios y jocosos, como se observa en el *Amphytrion* de Plauto, y en el *Cyclope* de Eurípides, y debía acontecer en los dramas satíricos de Pratinas, según lo que de ellos sabemos, y según lo que indica la misma *Poética* de Horacio, de la cual bien claramente se deduce que en tales representaciones alternaban los Reyes y los Dioses con los Sátiros y los Faunos, y con la gravedad trágica, el donaire y la malicia cómica más subida de tono» [...]” (Menéndez Pelayo 1940, III.II, 236-237)

Curiosamente, también cuenta don Marcelino la defensa que Nicolás Fernández de Moratín (1737-1780) hizo de Plauto y Terencio en unos versos cuando, al mismo tiempo, era un férreo defensor de Cascales, Luzán, Montiano... y proponía en los teatros obras que seguían a rajatabla las reglas neoclásicas y a las que Menéndez Pelayo califica de “obras áridas y muertas que sus contemporáneos no querían oír”. Reproducimos los versos de Moratín (padre) como lo hizo el maestro santanderino⁵⁹:

«Las antiguas costumbres populares
Se mezclan con las nuestras más modernas,
Más estimadas cuanto más vulgares.

Las que al principio son personas tiernas,
En el medio son jóvenes, crecidos,
Y al fin, por vejez ya, tiemblan las piernas.

.....

Un lacayo verás ser muy prudente,
Y si no toma el amo sus consejos,
Arquear las cejas y arrugar la frente.

.....

A Terencio y á Plauto no los nombres,
Que hay ignorante aquí que los desprecia,

⁵⁹ Estas sátiras están en *El Poeta*, periódico de versos, que publicaba Moratín (padre) en 1764, y también se han reproducido en el segundo tomo de la *Biblioteca de Autores Españoles* (Menéndez Pelayo 1940, 288, nota 1).

Por ser su estilo llano: no te asombres.

Es la cultura lo que más se aprecia,
Y las frases que no se comprenden
Se aplauden más que el vidrio de Venecia»

(N. Fdez. Moratín *apud* Menéndez Pelayo 1940, III.III., 286-288)

Otro dramaturgo dieciochesco cuando necesitó defender su propia producción también acudió a Plauto: Ramón de la Cruz⁶⁰ (1731-1794). El inventor del sainete también fue recordado por Menéndez Pelayo:

"Si los sainetes son *pintura exacta de la vida civil y de las costumbres de los españoles*, «¿hicieron más Menandro, Apolodoro, Plauto, Terencio y los demás dramáticos antiguos y modernos?...» «No hay ni hubo más invención en la dramática que *copiar lo que se ve*, esto es, retratar los hombres, sus palabras, sus acciones y sus costumbres... Los que han paseado el día de San Isidro su pradera, los que han visitado el Rastro por la mañana, la Plaza Mayor de Madrid la víspera de Navidad, el Prado antiguo por la noche, y han velado en las de San Juan y San Pedro..., en una palabra, cuantos han visto mis sainetes, reducidos al corto espacio de 25 minutos de representación..., digan si son copias o no de lo que ven sus ojos y de lo que oyen sus oídos; si los planes están arreglados al terreno que pisan, y si los cuadros no representan la historia de nuestro siglo... Yo escribo, y la verdad me dicta» [...]» (Menéndez Pelayo 1940, III.III., 315-316)

Mucho más decidida fue la defensa de la comedia española que hizo también en el siglo XVIII el Padre Estala⁶¹, quien también remite a Plauto como autoridad, en palabras de don Marcelino:

"¿Qué había de pensar Estala de los cánones *de lugar y de tiempo*? Sin vacilar un momento, los declara *ridículos*, y va demostrando: 1.º, «que las reglas de la tragedia antigua no se pueden aplicar a la moderna»; 2.º, que la unidad de lugar no se

⁶⁰ Ramón de la Cruz también adaptó siete piezas de Molière que se estrenaron con éxito a partir de 1767 (Pujante y Gregor 1996, 112).

⁶¹ Pedro Mariano de los Ángeles Estala Ribera (1757–1815), escritor, helenista, filólogo, fue un traductor, crítico literario, editor y religioso escolapio español. Catedrático de Historia Literaria en los Reales Estudios de San Isidro expuso sus críticas sobre teatro al inicio de sus traducciones de Sófocles y Aristófanes.

encuentra ni enseñada, ni practicada en la antigüedad; 3.º, que Aristóteles no prescribió la unidad de tiempo como regla invariable y esencial; 4.º, que una u otra, o las dos a la vez, aparecen conculcadas en las *Euménides* y en el *Agamenón* de Esquilo, en las *Traquinias* y en el *Ajax* de Sófocles, en el *Hércules Furioso*, en la *Ifigenia* y en la *Andrómaca* de Eurípides, en casi todas las comedias de Aristófanes y en algunas de Plauto." (Menéndez Pelayo 1940, III.III, 388)

En el siglo XVIII los teatros recibieron el estreno de alguna que otra obra de título plautino, como por ejemplo el sainete en tres partes *Soldado fanfarrón* de Juan Ignacio González del Castillo (1763-1804), el melodrama *Amor es todo invención, Júpiter y Anfitrión*, representado en el Buen Retiro en 1721, de José de Cañizares y Suárez (1676-1750), y hubo traducciones de *El avaro* de Molière, que también se sucederían en el siglo siguiente, como la de Manuel Iparraguirre, *El avariento* (1753). Seguramente de una ópera de 1755 del italiano Afonssi y de otra de 1777 con música de Sarti, es la adaptación de Luciano Francisco Comella (1789-1806), *El avaro*, representada el 9 de diciembre de 1796 por la compañía de Luis Navarro (Cotarelo 1901, 300 y ss.).

Es interesante, como ya se ha apuntado, contrastar a los dos autores latinos de comedias, por lo que voy a citar también a Terencio para poner de manifiesto la desigual fortuna que obtuvieron uno y otro y cómo esta fue variando a lo largo del tiempo.

En cuanto a las traducciones al castellano de Terencio, seguiremos el artículo de Luis Gil ya mencionado y, también, la *Bibliografía hispano-latina clásica* (Menéndez Pelayo 1952, 105 y sig.). Ambos señalan la primera traducción al castellano que conocemos de la obra completa de Terencio (las seis comedias que conservamos). Se trata de la de "1577 de Pedro Simón Abril, impresa en Zaragoza: *Las seys comedias de Terencio, escritas en latín y traducidas en vulgar Castellano*". Menéndez Pelayo la

Menciona por la segunda edición de "Alcalá de Henares de 1583, mejorada por Simón Abril al seguir el texto de Gabriel Faerno".

Nos constan reediciones de la obra en 1599 (Barcelona y Valencia) y en 1762 (Valencia), reedición de Gregorio Mayans y Siscar, "que siguió el texto de Westerkovio (La Haya, 1726) respetando el de Faerno cuando lo exigía la correspondencia de la traducción" (Gil 2006, 457).

También Menéndez Pelayo (1952, 107) nos da noticias de la intención del abate Faustino Arévalo López (1747-1824) de traducir las seis comedias, pero no consta en ningún lugar que el editor de la obra de Isidoro de Sevilla llegase a cumplir dicho proyecto.

Igualmente ocurre con la noticia de la probable traducción de *Andria* por parte del doctor D. Francisco Meseguer (1760-1810) (Menéndez Pelayo 1952, 107)⁶², que tampoco hemos encontrado, pero sí su comedia en tres actos y verso *El chismoso*, con claras reminiscencias terencianas por el tema de la mentira, impresa en Madrid, en la oficina de D. Benito García y Compañía en 1801, representada en el Teatro de la Cruz el 29 de enero de ese año, y que fue una traducción de *Médisant* (1715) de Néricault Destouches (Herrera 1993, 304). Esta noticia nos indica que si hubo una *Andria* de Meseguer quizá fuese también una traducción del francés. Los únicos datos de la posible existencia de esta traducción son:

"En el *Pasagonzalo a los autores del Memorial Literario por don Francisco Meseguer* inserto en *El Regañón* (ns. 21, 22, 23 y 24 del mes de agosto de 1803. págs. 164 y ss.), en que Meseguer defiende de las censuras del *Memorial* su comedia *El Chismoso*, leemos lo siguiente:

«Estimulado de esta vanagloria (el buen éxito que *El Chismoso* había tenido en Madrid y en Murcia) emprendí traducir y traduje la *Andria*

⁶² También la menciona Herrera en su *Catálogo* sin ninguna otra referencia más que el título (Herrera 1993, 304).

de Terencio, aliviándola de algunas faltillas que creí notar en ella, y acomodándola como mejor pude a nuestro teatro: cuya traducción miraba yo como el segundo paso de mi carrera dramática.»

—En *El Pasagonzalo*, que es una sátira en verso, dice:

«Si paso por tamaña demasía

Temo que han de poner de vuelta y media

A mi amada Pasírua, que es mía,

Si es de Terencio, porque tengo a ella

Tanto derecho como tuvo él mismo,

Y si digo que más, quizás no miento.» (Menéndez Pelayo 1952 VIII., 108)

Por su parte, el profesor Luis Gil (2006, 441) nos informa de la impresión de una *Andria* escolar en Lovaina, de autor anónimo, publicada en latín y castellano en 1549 “con una *constructionis ratio, tum vulgaris (nempe Hispanica) tum Latina*”. Por lo que hemos podido averiguar se trata de: *Andria P. Terëtii omni interpretationis genere, in adolescentulorum gratiam faciliior effecta...; addita est constructionis ratio, tum vulgaris (nempe Hispanica) tum etiam Latina, item scholia*⁶³... Lovanii: excudebat Seruatius Sassenus⁶⁴: impensis viduae Arnoldi Birckmanni, 1549, en latín. También (Gil 2006, 459) anota que en 1786, “traducida en verso castellano por D. Manuel Duqueisne, se corre de molde *La Andria* en la Imprenta Real, Madrid”; obra que se hizo sobre un texto latino editado en Londres en 1776.

En el teatro de colegio seguramente hubo innumerables representaciones teatrales de Terencio. Consultado el Catálogo de Antiguo Teatro Escolar encontramos referencias a obras puestas en escena en colegios y también ante personalidades de la corte. En este catálogo consta:

⁶³ Se encuentra un ejemplar en la Universidad de Granada y procede de la Compañía de Jesús.

⁶⁴ Servais Sassenus, en latín *Servatius Sassenus* o *Zassenus*, Servais Sassen, Van Sassen (fl.1530-1557), fue impresor oficial de la Universidad de Lovaina.

- GONZÁLBEZ [GONZÁLEZ, GONZÁLVEZ, GOZÁLVEZ, GONSALES], Juan Ángel (nació probablemente en Ayora, Valencia), 14??- 1548, humanista y poeta neolatino, maestro de Humanidad, catedrático de Poesía en la Universidad de Valencia de 1521 a 1548, y, como tal, autor de piezas del teatro humanístico o de montajes de obras clásicas terencianas o plautinas. *Eunuchus* de Terencio, representada bajo la dirección de J. A. González ante el Duque de Calabria, Palacio Real de Valencia y posteriormente en la Universidad de Valencia, 1527. En la publicación el autor saluda al Duque y explica estas circunstancias.
- COSTILLÁN, gramático y profesor del Estudio de Alcañiz. *Eunuchus*, de Terencio representada («*Non acta "Eunuchus", dilacerata fuit*» criticaron sus enemigos) bajo la dirección del gramático Costillán en Alcañiz, entre 1588 y 1590.
Phormio de Terencio. Alcañiz (Teruel), Academia Municipal 1588-1590. Mal representada, al parecer: «*interit interea, scelus o! studiosa iuventus*» bajo la dirección "teatral" del gramático, según oponentes del profesor.
- SOLANEL, P. y estudiantes representan *l'Eunuch* de Terencio en Puigcerdà (Girona). SOLANEL era un actor profesional y, al parecer, solicitó ayuda de unos estudiantes para la puesta en escena, o bien porque les servía de ejercicio o porque podían recitar en latín. 1542." (Catálogo de Antiguo Teatro Escolar, fichas 592 y 666)

Como comentábamos, los defensores de Terencio fueron más numerosos, baste como ejemplo su aparición en un poema preceptivo de Bartolomé Leonardo de Argensola (1562-1631) que estudió en las universidades de Zaragoza, Salamanca y Madrid, donde debió de asistir a algunas de las representaciones del teatro universitario:

«Yo aquellas seis ficciones reverencio
(¿Cómo que reverencio? Yo idolatro),
Que en sus cinco actos desplegó Terencio».

(Menéndez Pelayo 1940 II.X., 264)

La influencia del comediógrafo africano en el teatro del siglo de oro español se puede reconocer en Lope de Vega, Cervantes y Ruiz de Alarcón:

"En concreto, de *Andria* y *Heautontimorumenos* en *La guardia cuidadosa* y *La isla bárbara* de Lope, y de *Hecyra* y *Andria* en *La ilustre fregona* de Cervantes. Pero es, sobre todo, en el teatro de Juan Ruiz de Alarcón, llamado «el Terencio español» y, en particular, en sus obras *La verdad sospechosa* y en *La industria y la suerte*, donde la influencia de Terencio es notable." (Camacho 2006, 527)

En cuanto a las representaciones teatrales de obras de Terencio durante el siglo XVIII nos constan una en lengua latina y otra en castellano. La primera apareció reseñada en el periódico *Mercurio de España*:

"Toledo 16 de Febrero.

El 12 del corriente se consagró el Ilmo. Sr. D. Juan Antonio de los Tueros, Arzobispo de Burgos, en esta Sta. Iglesia Primada; siendo su consagrante el Emmo. Sr. Cardenal Arzobispo, Asistentes los Ilmos. Sres. Auxiliares de Toledo y Madrid, y sirviendo de Padrino el Ilmo. Cabildo. Al día siguiente recibió el nuevo Prelado el palio de la mano del mismo Sr. Emmo. Cardenal con asistencia de los mismos Sres. Auxiliares en el Real é Imperial Monasterio de S. Clemente, Orden del Cister de esta Ciudad.

Los profesores de ambos Derechos de esta Universidad acaban de dar una prueba de su buen gusto é inclinación á las letras. Con el fin de divertirse útil y honestamente han representado en las tres nóches de este carnaval la comedia latina del *Formion* ó *Truan* de Terencio, en un lindo teatro que habían dispuesto con varias mutaciones é iluminado con mucha gracia y oportunidad: acompañaba á la función una buena orquesta: y los vestidos eran con grande propiedad según el uso de los mejores tiempos de los Griegos. En todas las noches fue numeroso y lucido el concurso de literatos y otras personas de distinción, admirando todos el buen modo de producirse los actores, y la naturalidad y perfección de las acciones con que daban á entender los lances de la comedia aun á los ignorantes en el idioma latino..." (*Mercurio de España* 17 de febrero de 1792, 70)

En castellano se representó una obra titulada *Glyceria* basada en el argumento de *La Andria* (*Glyceria* es el nombre de la protagonista de *Andria*) que se encuentra en un manuscrito con fecha de 1775 y con un *ex libris* de la Biblioteca de D. José Colón, Cáceres, y firmado con las siglas J.C.D.M., que se conserva en la Biblioteca Nacional. Esta puede ser la obra

que menciona Menéndez Pelayo en su *Biblioteca hispano-latina clásica* (1952, 116) en la sección de "Imitaciones" de Terencio, donde nos cuenta que en el periódico *Correo de Madrid*, se recibió un impreso que les fue remitido desde Valladolid con el mensaje siguiente:

"Con motivo de haberse representado en Valladolid por algunas personas de la primera estimación y gerarquía un drama nuevo intitulado *La Gliceria*, cuyo argumento, aunque tomado de Terencio, está directamente acomodado al teatro y costumbres de España, un aficionado dirigió al autor y actores el siguiente soneto..." Aparece el soneto firmado por Vicente María Santibáñez. (*Correo de Madrid* de 25 de julio de 1787, 3)

Se trata, por tanto, de una representación llevada a cabo por aficionados y en el círculo reducido de las personas de "primera estimación y gerarquía".

Otra posible obra teatral relacionada con la producción de Terencio es *La suegra y la nuera*, que se representó en el Teatro de la Cruz de Madrid en 1781 y de la que no conocemos al autor (Barrera 1860, 202).

También Molière imitó a Terencio y a través de él llegó a los escenarios españoles alguna obra con argumento terenciano. De *Adelphoi* construyó el autor francés *La escuela de los maridos* que, según Cotarelo (1901, 347), pudo tener un antecedente español en Antonio Hurtado de Mendoza (1586-1644), autor de *El marido hace mujer y el trato muda costumbre* que aparece publicada en "*Parte trecena* de la gran colección de *Varios*: Zaragoza 1636, y en *Obras líricas y cómicas* de D. Antonio H. de Mendoza, Madrid 1728, y en otras colecciones y suelta" (Cotarelo 1901, 352). Las imitaciones de la obra francesa llegaron a los escenarios españoles, pero no han quedado más que algunos datos, como que la compañía de Juan Ponce la tenía preparada para estrenar ya en 1780.

Luego vendría la adaptación de la mano de Leandro Fernández de Moratín en 1812 (Cotarelo 1901, 352). Este autor merece de parte de Menéndez Pelayo el calificativo de “Terencio español”, como Ramón de la Cruz va a ser calificado de “Plauto moderno” y Tamayo y Baus de heredero de la “musa de Schiller” en el discurso que pronunció en la mayoría de edad de Alfonso XIII, celebrado en la Biblioteca Nacional:

“Y al mismo tiempo, Señor, os saludan, por voz tan humilde como la mía, cuantos rigieron antes que yo la Biblioteca que honráis con vuestra visita, cuantos han servido y sirven con honra propia y decoro de la nación, en todos los centros de cultura a que la acción de este Cuerpo se extiende. Y no os pesará, Señor, en ocasión como ésta, ver reunidos en amigable coro, para festejaros y bendeciros, no sólo las austeras sombras del ilustrador de las medallas hebreo samaritanas, del catalogador de los códices griegos, del primer editor de los poetas españoles anteriores al siglo XV, del colector y depurador de los cánones visigóticos, del fundador de la numismática primitiva ibérica, del padre de la historia crítica de Cataluña, del que abrió las zanjás para el edificio del derecho municipal de Castilla y León; sino otras de más apacible y risueño aspecto: el Terencio español de *El sí de las niñas*, suave y melancólico como el Terencio romano; nuestro Plauto moderno, raudal soberano de gracia y donaire castizo que bastó para fertilizar cien comedias; el profundo y apasionado creador de *El drama nuevo* y de *Locura de amor*, en quien pareció revivir la noble musa de Schiller; el crítico genial que marchó al frente de nuestra vanguardia romántica y levantó a nuestra poesía popular el monumento más excelso que posee la de ningún pueblo. (Menéndez Pelayo 1956-1959 I.III.3, 330)

Hasta aquí lo que los siglos XVI, XVII y XVIII dieron de sí en cuanto a traducciones al español de Plauto y Terencio.

2.2. Plauto desde el siglo XIX (y Terencio)

Llama la atención que ningún estudioso se decidiese a trasladar al castellano obra alguna de Plauto a lo largo del siglo XVIII. Quizá esta laguna

la salve el filósofo y teólogo limeño Pablo de Olavide⁶⁵, que publicó al final de su vida unas *Lecturas útiles y entretenidas* que firmó con el pseudónimo de Atanasio Céspedes y Monroy. Estas *Lecturas* consisten en un conjunto de novelas que llegan a ocupar once volúmenes y que fueron publicadas entre 1800 y 1817. Se creyó que todas eran originales de Olavide, pero Sebold (1995, 176) confirma que se ha encontrado que algunas de ellas son traducciones del francés, pero *naturalizadas* a la vida española, de tal manera que no parecen traducciones, tal como Iriarte sugería que se debía hacer cuando se traducían obras extranjeras. Pues bien, en este conjunto de novelitas encontramos una titulada *Los gemelos*, de 248 páginas, y bien pudiera estar inspirada en el autor latino al que Olavide seguro que había estudiado (aunque también es posible que sean, de nuevo, una traducción de una adaptación francesa de Plauto). Por otra parte, hemos encontrado un manuscrito anónimo de una obra estrenada en el Teatro Paz a principios del siglo XIX (ca. 1801): *Los dos Robledos o Los gemelos modernos [Manuscrito]: pieza cómica en un acto y en prosa. Emp.: ¡Que vivan los novios, que vivan! (h. 2)... Fin.: de los dos Robledos (h. 34)*, obra que llegó a la Biblioteca Nacional desde el Real Conservatorio de Música. Igualmente, protagonizada por personajes plautinos, fueron algunas de las obras de Enrique Zumel (1822-1897). En el teatro estrenó, por ejemplo, en 1855, *Un señor de horca y cuchillo, Drama en tres actos. Original*. Málaga, Impr. Francisco Gil de Montes; y también publicó una novela, *Los dos gemelos, Novela original en un tomo* [s.a.]. Otras obras que estuvieron en los escenarios, de nuevo imitación de *Menaechmi*, fueron: *Todo por ir a*

⁶⁵ Pablo Antonio José de Olavide y Jáuregui (Lima, Perú 1725 – Baeza, Jaén 1803) fue escritor, traductor, jurista y político. Condenado por la Inquisición se exilió en Francia un tiempo.

Capellanes o Los dos gemelos [Manuscrito]: juguete cómico en tres actos y en prosa. Emp.: ¡Jesús, qué infierno!... Fin.: De todos, una palmada de Federico Montañés, Madrid, 26 de febrero de 1859; *Los gemelos [Manuscrito]: pieza en un acto. Emp.: ¡Tarde ha venido... Fin.: dos no perfectas figuras* de Francisco Camacho, Barcelona, 28 de marzo de 1860, y *Los dos gemelos [Manuscrito]: drama original, en tres actos y seis cuadros, en verso. Emp.: Bella gitana, Jacinto... Fin.: hoy se halla henchido* de Adela Galiana de Osterman, Valencia, 6 de mayo de 1861, todas procedentes del Teatro Paz.

También en el primer tercio del siglo XIX se publica la obra *Amor es todo invención, Júpiter y Anfitrión*, en *Comedias de José Cañizares*, Madrid, 1829, como ya hemos visto, estrenada el siglo anterior. Se pondrían en escena nuevas versiones de *El avaro* de Molière, como la de Dámaso de Isusquiza, representada varias veces en 1815, aunque es probable que estuviese escrita desde 1800; o la de Juan de Dios Gil de Lara (1784-1840), de 1820 y traducida "infielmente" (Cotarelo 1901, 352).

Pero, lo primero que debemos recordar en este apartado sobre las obras de Plauto a partir del siglo XIX son las reediciones de la traducción que del *Anfitrión* del doctor López de Villalobos se llevaron a cabo en esta época. Apareció la comedia traducida en 1515 en un libro recopilatorio de Adolfo de Castro y Rossi (1823-1898) titulado *Cuestiones bibliográficas: colección escogida de obras raras de amenidad y erudición, con apuntes biográficos de los diferentes autores*. Apareció por primera vez este libro en dos tomos en 1855-1857 por Rivadeneyra, y se reimprimió en 1907, 1919 y 1926 por Hernando.

Sigamos ahora con lo que señala Menéndez Pelayo en su obra ya citada (1952, 361). Tras el siglo XVI no encontramos obras traducidas de

Plauto hasta 1802. Y el profesor reseña la siguiente: "1802 – ANÓNIMO, *Comedia en tres actos en prosa: Amphitrion.*"

Al parecer sería una adaptación para representar en el teatro, pues el manuscrito detalla que es "una comedia en tres actos, en prosa, y contiene tachaduras e indicaciones de los posibles actores que la debían representar" (Menéndez Pelayo 1952, 362). Según Cotarelo (1901, 347), Jerónimo Herrera (1993, 151) y Francisco Lafarga (Lafarga y Pegenaute 2004, 265) esta traducción es de la obra del mismo título del autor francés Molière y no directamente de Plauto. De hecho Menéndez Pelayo detalla el inicio del Anónimo, en el que el personaje del dios Mercurio se encuentra con el personaje de La Noche, exactamente igual que comienza la obra de Molière. De todas formas, para el censor, y autor, según Cotarelo (1901, 347), Santos Díez González, la obra era de Plauto y afirma que había sido traducida tanto al francés como al castellano desde el original latino, pues dice:

"Como censor por su majestad de los teatros públicos de esta Corte, he examinado la adjunta comedia en tres actos en prosa intitulada *Amphitrion*, tomada de la que en latín escribió Plauto. Y aunque en esta composición no faltan sales o gracias cómicas como en la del Poeta latino y del francés Molière, parece estar defectuosa en la verisimilitud, que es parte tan esencial en la comedia [...] puede representarse precedida la licencia..." (Menéndez Pelayo 1952, 361)

Cotejado lo que transcribe Menéndez Pelayo con la obra de Molière, consideramos con Herrera y Lafarga que este *Anfitrión* es del autor francés y no de Plauto.

Continúa Menéndez Pelayo (1952, 362) con: "BETANCES, Ramón Emeterio.- Nueva York, 1863. *La botijuela. Comedia escrita en latín hace mil seiscientos años por Marcus Accius Plautus, y traducida al castellano por Bin-tah.*" Bin-tah fue el pseudónimo de D. Ramón Emeterio Betances.

Hemos encontrado también noticias sobre esta traducción en su biografía (Suárez 2004, 5) y Cotarelo y Mori anota que fue publicada en Puerto Rico (Cotarelo 1901, 301). El doctor Betances, nacido en la colonia española de Puerto Rico, se dedicó a redactar una versión caribeña de la *Aulularia* mientras estuvo en Nueva York recabando apoyos políticos para la independencia puertorriqueña. Al final de la reseña, Don Marcelino anota: “No he llegado a ver esta traducción de la *Aulularia*, pero lo de Marcus Accius Plautus me hace temer que proceda del francés”. Nosotros tampoco hemos podido ver la traducción. No nos cabe duda de que Menéndez Pelayo anotó en su *Bibliografía hispano-latina clásica* esta traducción del puertorriqueño Betances por la importancia que el ilustre erudito concedió siempre a los autores y eruditos de Hispanoamérica. Por su *Epistolario* nos consta que recibió el apoyo y las reseñas de lo publicado en América por colegas de diferentes países. Como ejemplo citaremos la carta en la que desde Cuba se le comunica la existencia de esta traducción de Betances:

“[extracto: Del Sr. Miguel Sánchez Pesquera, Santiago de Cuba, 17 enero 1895]

El Dr. en medicina Dn. Emeterio Betances, residente en París que allá por 1866 fué desterrado por sus opiniones políticas — hizo un arreglo en prosa de la Botijuela de Plauto (puede obtener un ejemplar por conducto de su sobrino D. Quirino Llaguno...)” (Menéndez Pelayo 1982-1991, Vol. 13, carta nº 198)

En ese mismo interés debemos situar la anotación que hace en esta *Bibliografía* de la traducción de fragmentos de Plauto por parte del peruano Paz Soldán de Unanue y del venezolano Andrés Bello. Igualmente, se ocupó de otros autores americanos, e incluso impulsó la edición en España de obras grecolatinas traducidas allende el Atlántico,

prologándolas⁶⁶ él mismo, como hizo en la traducción en verso castellano de la *Eneida* (Vda. de Hernando, 1879) por el colombiano Miguel Antonio Caro y en *Poetas bucólicos griegos* (Hernando, 1888) del mejicano Ignacio Montes de Oca. En el prólogo a esta última obra se puede leer:

"Justo es aplaudir sin tasa este maduro y sabroso fruto de la cultura mejicana, y ver en él, como en los trabajos virgilianos del señor Caro, la señal de un Renacimiento de las letras clásicas entre nuestros hermanos de América. ¡Cuánto consuela y regocija el ánimo que sea un Prelado de la veneranda Iglesia católica quien rija y acaudille este movimiento, que ojalá tenga secuaces en España!" (Menéndez Pelayo 1952, 234 del apéndice -X *Miscelánea y notas para una bibliografía hispano-griega clásica*)

Don Marcelino parece que tenía claro que si algo podía distinguir a España del resto de naciones europeas era su relación con la América hispanohablante, y que los escritores de las colonias y excolonias escribían en español y por tanto formaban parte de la cultura de nuestra lengua. Por eso, quizá, también señala que encontró las reseñas de la traducción de Betances en la *Bibliografía Puerto-Riqueña* de Manuel María Sama, trabajo premiado en el Certamen del Ateneo Puerto-Riqueño celebrado el 29 de enero de 1887 y publicado en Mayagüez (Menéndez Pelayo 1952, 362).

La siguiente traducción completa reseñada en la *Bibliografía* es una que realizó el propio Don Marcelino de una de las obras de Plauto todavía no traducida entonces al castellano (1952, 373): "MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. – Madrid, 1879. *Los cautivos, comedia de Marco Accio Plauto, traducida al castellano por M.M.P.* [transcripción completa]. Representada

⁶⁶ "La traducción de la *Eneida* fue reimpresa en Madrid, en 1879, en la Biblioteca Clásica, tomos IX y X: *Eneida* por Publio Virgilio Marón, traducción en versos castellanos por Miguel Antonio Caro, 2 vols., el primero (cvi 11-309 págs.) con los prólogos de Caro, y el segundo (LVII-357 págs.) con un ensayo de Marcelino Menéndez Pelayo sobre *Traductores españoles de la Eneida*" (Rivas 1947, 124).

en el Teatro Español en Diciembre de 1879 por alumnos de la Facultad de Filosofía y Letras". Es una edición bilingüe latín-castellano, y en cinco actos, sin introducción ni notas.

Tenemos otras traducciones directas de Plauto en el siglo XIX y principios del XX, hechas por estudiosos de la lengua latina, que no aparecen ya en la obra de Menéndez Pelayo, y que señalamos a continuación por orden alfabético:

- COSTANZO, Salvador: *El Anfitrión de Plauto y la Andriana de Terencio*, Madrid, Establecimiento tipográfico de D. F. de P. Mellado, 1859. Edición bilingüe latín-castellano.
- GONZÁLEZ GARBÍN, Antonio: *La Marmita, ó, El avaro*: comedia latina / de M. Accio Plauto; traducida al castellano é ilustrada con abundantes notas y comentarios. Málaga: [s.n.], 1877 (Impr. de *La Revista de Andalucía*). Tít. original en la parte superior de la port.: *Aulularia*.
 - *Aulularia* = *La marmita, ó el Avaro*: comedia latina / T. Maccii Plauti = T. Maccio Plauto; versión española, acompañada del texto original con introducción y comentarios. Granada: [s.n.], 1878 (Impr. de Ventura Sabatel). Fecha de cub.: 1879⁶⁷.
 - *Teatro de Plauto* / traducción y comentario de las principales comedias de este poeta latino. Granada: [s.n.], 1880 (Impr. de

⁶⁷ Menéndez Pelayo recibió un ejemplar de esta edición remitido por el propio González Garbín, según consta en el *Epistolario* Vol. 3 – carta nº 304 de 26 mayo [1879?]: "Muy S.ñor mío y disting.do compañero: Verdadero reparo hubiera tenido en enviar á Vd. ese primer entretenimiento mio sobre Plauto, si la benévola amistad de nuestro querido Hernando no me alentara á tener este atrevimiento."

Ventura Sabatel). Contiene: 1. *Aulularia* = *La marmita*, ó, *El avaro* en una segunda portada con fecha 1878. Texto en español-latín.

- *Teatro de Plauto* / traducción y comentario de las principales comedias de este poeta latino. Granada: [s.n.], 1879-1880 (Impr. de Ventura Sabatel). Contiene: 1. *Aulularia* = *La marmita*, ó, *El avaro* -- 2. *Captivi* = *Los cautivos*. Texto en español-latín.

- *Los cautivos* / comedia del poeta latino T. Maccio Plauto; traducción en lengua castellana. Granada: [s.n.], 1880 (Imp. de Ventura Sabatel). Texto en español-latín.

- *Estudios de literatura clásica romana*. Contiene la versión española de *Los cautivos* y, a continuación de *Aulularia* (con segunda portada, nueva numeración desde página 1, y fecha de 1877). Málaga, imprenta de Las Noticias y La Revista de Andalucía, 1880.

- *La Aulularia y los Cautivos*, Biblioteca Universal, Colección de los mejores autores antiguos y modernos, nacionales y extranjeros. Madrid: 1887 (Campuzano, imp.).

- *La Aulularia; y los Cautivos: comedias* / Plauto. Biblioteca universal: colección de los mejores autores antiguos y modernos; t. 116. Madrid: Librería y Casa Editorial Hernando, 1928.

- MARTÍN ROBLES, Pedro Antonio: tomo I: *Anfitrión; La venta de los asnos; La comedia de la olla*; tomo II: *Las dos Baquidas; Los cautivos, El sorteo de Cásina*. Madrid, Hernando, 1932.

- VELASCO Y GARCÍA, José: Plauto, *Comedias I-V*, Valencia, Prometeo, S.F. (ca. 1927). El catedrático de la Universidad de Valladolid

tradujo: *Anfitrión, Asinaria, Aulularia, Captivi, Bacchides, Curculio, Menaechmi, Casina, Cistellaria, Epidicus, Persa, Stichus, Pseudolus y Trinummus*.

Parece que no estuvieron al alcance del público dos de las traducciones que menciona Agustín Bravo Riesco (1924, xliii) en la introducción a su tesis doctoral⁶⁸. Se trata, la primera, de un manuscrito de la Biblioteca Nacional titulado “*La Comedia Aulularia de Plauto, o sea la Ollularia (cosa de olluela u olla chica)*. Comedia de Plauto en tres actos traducida del latín en verso castellano”, manuscrito de teatro en la Biblioteca Nacional 15931, de 1810, por Miguel Zorita, que parece no haberse publicado nunca. Consta en el manuscrito que fue traducida del latín al castellano, y en el catálogo de Herrera (1993, 499) que el autor era Fray Miguel de Jesús María, agustino, licenciado en Filosofía y Teología y académico de la Real Academia de la Historia en 1786⁶⁹. La segunda obra que señala Bravo Riesco (1924, xlviii) es “*La de la canastilla –comedia latina original de Plauto, traducida en prosa por Don Antonio Jimeno Caridad*”, en Zamora en 1896, establecimiento tipográfico de E. Calamita, dedicada a D. Marcelino Menéndez Pelayo”. Dice haberla encontrado en la Universidad de Salamanca y que se lee en su portada: “El carácter pornográfico de esta obra nos impide ponerla en circulación por medio de

⁶⁸ También las menciona José Román Bravo (Bravo Díaz 2005a, 96).

⁶⁹ En el catálogo de Paz y Mélia se pueden leer el primer verso y el último (Paz 1899, 42).

⁷⁰ Antonio Jimeno Caridad (1868-1906) licenciado en Filosofía y Letras por la Universidad de Salamanca. Catedrático de Psicología, Lógica y Filosofía Moral. Fundador del Colegio Santo Tomás de Aquino, incorporado al Instituto de Zamora. Se traslada al Instituto de Logroño como Catedrático Numerario de Psicología, Lógica, Ética y Rudimentos del Derecho el 8 de junio de 1898 y, desde el 2 de enero de 1900, fue Director del Instituto, puestos que ocupó hasta su fallecimiento.

la venta. Nuestro ánimo es que llegue solamente a manos de aquellos literatos que gusten ver en nuestro idioma las bellezas y defectos del Teatro latino”. Hoy, el ejemplar no lo hemos encontrado en Salamanca, sino en la Biblioteca de Connecticut, Yale University Library. Sabemos que su autor fue también traductor de los épicos de Horacio que publicó en 1900⁷¹.

Debemos recordar aquí las reediciones de las adaptaciones teatrales de *Menaechmi* y *Amfitruo* impresas por Juan de Timoneda en 1559. *Menaechmi* fue reeditada por Moratín (edición póstuma): *Obras de D. Leandro Fernández de Moratín: dadas á luz por la Real Academia de la Historia. Tomo 1, Orígenes del teatro español. Parte 1*, Madrid: Por Aguado, Impresor de Cámara de S. M., 1830. Unos años después, Eugenio de Ochoa y Ronna revisaba e insertaba esta *parte 1* de los *Orígenes del teatro español* en su obra titulada *Tesoro del teatro español*, publicada por Librería Europea de Baudry, 1838 (París): Casimir. Las *Tres comedias* (la tercera se titulaba *Cornelia*⁷²) y *La Turiana*, las editó Menéndez Pelayo en *Obras completas* en Valencia, 1911; y luego apareció el facsímil de la edición de Timoneda del siglo XVI en el año 1936 en Madrid.

Consignamos aquí una lectura parcial del *Anfitrión* de Villalobos que hizo Alberto Lista (1775-1848) en sus conferencias en el Ateneo de Madrid en 1836. Se trata de las “Lecciones de literatura española” que dictó en una de las cátedras de la institución. Concretamente en la tercera lección, dedicada a la obra dramática de Bartolomé de Torres Naharro, hace Lista

⁷¹ *Epodos / de Quinto Horacio Flaco*; traducidos en verso por Antonio Jimeno Caridad. Logroño: [s.n.], 1900 (Imp. y Encuad. de Sánchez y Comp.). En la Universidad de Granada.

⁷² *Cornelia* es el título que aparece en la portada de 1559, pero a las *Tres comedias* antecede una dedicatoria del “Autor” en la que dice que la tercera comedia se llama *Carmelia*. A su vez, *Carmelia* es el nombre del personaje protagonista de esta obra.

una semblanza del teatro en los primeros años del siglo XVI, y dice que “los hombres de buen gusto” conocían las obras de este género de la antigüedad clásica y pone como ejemplo a Francisco Villalobos [sic] y su traducción de Plauto (Lista 1836, 33) de la que finalmente recita unos pasajes (Lista 1836, 35) y comenta las construcciones gramaticales utilizadas por el doctor al traducir del latín. No es la obra completa, pero indica que la traducción era bien conocida en el primer tercio del siglo XIX⁷³. Fijémonos, además, en este detalle: Lista utiliza la traducción plautina para estudiar no solo el teatro de Torres Naharro, sino la lengua española del siglo XVI, al igual que Plauto nos sirve para estudiar la lengua latina de los siglos III y II antes de Cristo. Anoto aquí este comentario porque la lengua, el habla del pueblo, va a ser parte importante de este trabajo doctoral.

Aparece de nuevo el trabajo de Fernán Pérez de Oliva. Esta vez, seguramente las ediciones no estuvieron al alcance del público español, pero sí de los estudiosos. De Karl von Reinhardstöttner es *Der spanische Amphitruon des Fernan Perez de Oliva*, publicada por P. Zipperer (Munich) en 1886. Debemos a William C. Atkinson *Teatro de Hernán Pérez de Oliva. A critical edition*, aparecido en *Revue Hispanique* (New York) en 1927. Finalmente, aparece bajo el título “*Diálogo de la dignidad del hombre*, por la Compañía Ibero-Americana de Publicaciones en 1928, Madrid, que incluye, además, *El nacimiento de Hércules o comedia de Anfitrion*, tomando el argumento de Plauto (fecha tomada de Palau, t. XIII, nº 221833)”.

⁷³ Estas lecciones fueron publicadas también en 1853 (Madrid, Impr. José Cuesta).

Volvieron a imprimirse las *Tres comedias* (*Menemnos*, *Anfitrión* y *Cornelia*) en *Obras completas de Juan de Timoneda* publicadas por la sociedad de Bibliófilos valencianos, "con un estudio de D. M. Menéndez y Pelayo"⁷⁴, Valencia: Domenech, 1911. Y de nuevo se imprimieron: *Las tres comedias de Juan Timoneda: (Valencia 1559) / reproducidas en facsimile por la Academia Española*; Madrid: [s.n.], 1936: Tip. de Archivos.

Por otro lado, cabe señalar las adaptaciones para la escena que se representaron en los teatros españoles. En el siglo XIX podemos dar cuenta de dos representaciones de obras adaptadas de Plauto. La primera se representó en el Teatro del Príncipe el 29 de octubre de 1810 (Herrera 1993, 416). Esta comedia era original de Jean-François Regnard⁷⁵ y había sido traducida del francés por Miguel de Sarralde⁷⁶ y publicada en 1817 en Madrid con el título *Los gemelos, comedia en cinco actos*. La versión de Regnard es una notable imitación de *Menaechmi* (Olivar, 1947, 58). En 1912 la volvió a traducir Cecilio Merino Ortiz, esta vez con el título *Los menecmos o los hermanos gemelos*, y se publicó en *Obras de Regnard: comedias selectas*, por la librería Hernando. Jean-François Regnard fue un dramaturgo parisino que escribió en verso un total de veintitrés obras para la Comédie Française, estrenadas entre finales del siglo XVII y principios del XVIII, en París, con mucho éxito.

⁷⁴ El estudio no se incluyó en este primer volumen de Timoneda que apareció con una nota preliminar en la que se avisaba de que aparecería en el segundo volumen. Este segundo tomo, desgraciadamente, no se llegó a publicar, pues Menéndez Pelayo falleció en 1912.

⁷⁵ Jean-François Regnard (1655-1709), escritor y dramaturgo francés. Escribió también relatos de viajes, una novela, la *Provençal* y diversos poemas entre los que destaca una *Sátira contra los maridos*, como respuesta a la sátira de Boileau contra las mujeres.

⁷⁶ Miguel de Sarralde (fl. 1777) miembro de la Real Academia de la Historia.

La segunda fue, como queda señalado, la representación en latín de *Captivi*, en adaptación de Menéndez Pelayo, por los estudiantes de Filosofía y Letras de la Universidad Central, en el Teatro Español de Madrid en diciembre de 1879. Esta representación fue muy alabada por Leopoldo Alas “Clarín”, en uno de sus “Preludios”, y por el diario *La Ilustración Española y Americana* que dio noticia de su entonces próxima celebración en su número del 8 de noviembre y la reseñó tras el estreno en su número del 15 de diciembre con grandes halagos.

A principios del siglo XX, solo contamos con noticias de una representación de Plauto. Fue estrenada la noche del 16 de febrero de 1909 en el Teatro de la Comedia de Madrid:

- BERNARD, Tristan.: *Los gemelos / comedia de Plauto; arreglada en 3 actos y un prólogo. Adaptación castellana de Antonio Palomero*. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 1909 (con reedición en *La Novela Corta* en 1918).

Es una traducción del francés al castellano, algo muy habitual, como ya hemos visto, en la época. Hablaremos del estreno en páginas posteriores de este trabajo. Tristan Bernard fue un dramaturgo, novelista, periodista y abogado francés que alcanzó un gran éxito con sus obras para el *vaudeville* entre 1895 y 1943. Fue muy adaptado en España durante la “Edad de plata”, tanto en castellano como en catalán, por autores como Pedro Muñoz Seca, Sinesio Delgado, Josep Carner y otros. También adaptó en francés *Los cautivos* que no se tradujo al español.

Reseñamos igualmente unas adaptaciones novelescas: sobre dos gemelos de distinto sexo, *Matilde y Teodoro, o los dos gemelos*, trata una

de las *Tareas de un solitario* o *Nueva colección de novelas* del secretario del consulado de Estados Unidos en España, Jorge Montgomery o Mr. Montgomery Irving, publicada en Madrid en 1829. Otros *Los gemelos*, estos franceses, los de Edmundo About, se imprimieron en castellano en Madrid en 1924; pertenecen a la serie *La novela chica* y no consta el nombre del traductor del texto del académico francés. Desconocemos también el nombre del autor de *Los hermanos gemelos* que imprimió Antonio J. Bastinos en Barcelona en 1894 en la serie *Historietas Morales*. Quizá es una obra del propio Bastinos.

Con el título *Un marido duplicado, comedia en un acto* estrenaron Manuel Tamayo y Baus (1829-1898) y Miguel Ruiz y Torrent el 24 de diciembre de 1849 en el Teatro de la Comedia, una obra que tiene claras reminiscencias de la comedia plautina *Anfitrión* pues un joven aprovecha para presentarse como novio de una jovencita prometida desde hace ocho años a un primo al que no ha visto en todo ese tiempo. Más tarde, se presentará el verdadero prometido, pero la joven no le creerá y comenzará la confusión (Tamayo 1850, 8). La obra se publicó en 1850 y 1855.

Uno de los hechos que configura también la “Edad de plata” de la Cultura Española es el resurgimiento de los nacionalismos regionales, entre ellos se mostró con gran vigor el nacionalismo catalán. Por eso nos parece útil reseñar en este trabajo las traducciones al catalán de las obras de Plauto. Durante la “Edad de plata” el profesor de la Universidad de Barcelona, y vinculado a la Fundación Bernat Metge, Carles Riba⁷⁷, llevó a

⁷⁷ Carles Riba i Bracons (1893-1959). Humanista y filólogo. Escritor y poeta en lengua catalana. Estudió Derecho y Filosofía y Letras en la Universidad de Barcelona. Profesor en la Escuela de bibliotecarias de Barcelona. Estudió en Munich bajo la dirección del lingüista Karl Vossler. Trabajó en la Fundación Bernat Metge y fue profesor de griego en la Universidad Autónoma de Barcelona en 1934. Colaboró en revistas como *La Veu de*

cabo una traducción muy libre de una de las comedias plautinas, en 1924, para ser representada en el teatro y que se publicó en *La Revista*:

- RIBA, Carles. *Aulularia: (Comedia de l'olla) / Plaute*; [Carles Riba, interp.]. En *La Revista* Año XIII (enero-junio 1927), p. 36-52. Barcelona.

Y, por supuesto, debemos mencionar las traducciones de la Fundación Bernat Metge que se imprimieron hasta 1936 (Barcelona, Tipografia Emporium), si bien la colección continuó después de esa fecha, dando a Plauto por concluido en 1960. Se las debemos al trabajo del profesor Marçal Olivar i Daydí, profesor de la Escuela de Bibliotecarias de Barcelona. La edición fue bilingüe latín-catalán, y hasta 1936 constó de:

Vol. 1: *Amfitrió, La comèdia dels ases (Asinaria)*, 1934

Vol. 2: *La comèdia de l'olla (Aulularia), Les Baquis*, 1935

Vol. 3: *Els captius (Captivi), Càsina*, 1935

Vol. 4: *La comèdia del cistellet (Cistellaria), El corc (Curculio)*, 1936

Esta edición se llevó a cabo "siguiendo, en general, el texto y aparato crítico dados por E. Ernout en su edición, en curso de publicación, de la Collection des Universités de France (Les Belles Lettres, París, tomo I, 1932; tomo II, 1933); cuando nos apartamos lo consignamos señalando la lista de discrepancias ante la comedia correspondiente" (Olivar 1934, xix).

Catalunya y La Revista. Miembro del Institut d'Estudis Catalans. En 1938, bajo un bombardeo, leyó su tesis doctoral sobre *Nausica*, de Maragall.

En cuanto a las traducciones que le sirvieron de guía menciona también la de Ernout de 1932 y la de L. Havet de 1925. La revisión de las primeras comedias publicadas por Olivar en la Fundación Bernat Metge corrió a cargo de Marià Bassols⁷⁸ y de Carles Riba.

Pero el interés por Plauto a lo largo de la “Edad de plata” de nuestra cultura también lo podemos seguir en los estudios eruditos, traducciones parciales, trabajos universitarios o adaptaciones para jóvenes que se hicieron de sus obras, como:

Traducciones de comedias en tesis doctorales:

- BRAVO RIESCO, Agustín: *Mostellaria, Persa, Asinaria, Stichus*, tesis inédita procedente de Valladolid, presentada en la Universidad de Madrid, Facultad de Filosofía y Letras, 1924. (Dirigida por el Doctor Don Julio Cejador)⁷⁹.
- FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Eustasio. *El Trinummus*, tesis inédita de la Universidad de Madrid, Facultad de Filosofía y Letras, leída en 1918.

Traducciones parciales:

⁷⁸ Marià Bassols de Climent (1903-1973) latinista. Desde 1932 fue Catedrático de Filología Clásica en la Universidad de Barcelona. Perteneció a la Academia de Bones Lletres de Barcelona y dirigió el *Glossarium Mediae Latinitatis Cataloniae* para la Institución Milà y Fontanals del CSIC. Tradujo *Vida dels dotze cèsars* de Suetonio y las *Històries* de Tàcit para la Fundación Bernat Metge.

⁷⁹ “De estas cuatro comedias, tres (*Mostellaria, Persa* y *Stichus*) han sido publicadas sin autorización ni indicación de autor por la Editorial Edaf (*Teatro Clásico*, 1971), juntamente con *Los Cautivos* de Menéndez Pelayo, y otras de oscura procedencia: *Amphitruo, Asinaria, Aulularia* (la traducción de estas tres es la de Martín Robles), *Menaechmi, Mercator, Miles Gloriosus, Persa, Rudens, Pseudolus*. Dicha obra contiene también la traducción de las comedias de Terencio de Simón Abril.” (Bravo Díaz 2005a, 96 y 97).

- BELLO, Andrés. *El cable del navío (Rudens)*. Traducción en verso castellano. No ha sido impresa aún. Sobre ella nos da notas D. Miguel Luis Amunátegui en la introducción al tomo tercero de las *Obras completas de D. Andrés Bello*, 1883 (las notas las transcribe Menéndez Pelayo, y unos versos del prólogo a la traducción, en su *Biblioteca hispano-latina clásica* (1952, 363)).

- PAZ SOLDÁN Y UNANUE, Pedro. Fragmentos de *El soldado fanfarrón (Miles gloriosus)* en pág 85-87 del libro *Poesía latina. Traducciones en verso castellano por Juan de Arona. Lucrecio, Virgilio, Plauto, Ovidio, Fedro, Décimo Laberio, etc. Dedicadas al Sr. D. M. Menéndez Pelayo*. Lima, imp. De J. Francisco Solís, Plazuela de Santo Tomás, núm. 255. (Juan de Arona es pseudónimo de Paz Soldán), Lima, 1883. Se detalla: Argumento del *Anfitrión* (Traducido en octava real). Fragmento de los *Cautivos*. Fragmentos de los *Menecmos*, argumento en romance. *Rudens* (El cable) incompleta (Menéndez Pelayo 1952, 366).

Adaptaciones juveniles:

- BAEZA, José. *Historias de Plauto adaptadas a la juventud; con ilustraciones de R. Morelló*. Barcelona, 1937. Contiene: *Captivi, Aulularia, Curculio*.

Estudios:

- VENDEL-HEYL, Luis Antonio. *Ensayos analíticos y críticos sobre la primera edad de la literatura romana, y particularmente sobre*

Plauto. Santiago de Chile, Imprenta de Belin y C^ª, 1850 (Menéndez Pelayo 1952, 412).

- VALLADARES Y GARRIGA, Luis. "Teatro Latino. Estudios sobre Plauto". En *El Correo de Ultramar*, parte literaria ilustrada. París, 1855-56.
- REINHARDSTOTTNER, Karl Von. *Die plautinischen Lustspiele in späteren Bearbeitungen*. Leipzig, 1880. (*apud* Grismer 1949, 443)
- REINHARDSTOTTNER, Karl Von. *Die klassischen Schriftsteller des Altertums in ihrem Einflusse auf die späteren Litteraturen*. Leipzig, W. Friedrich, 1886. (*apud* Marqués 2003, 488)
- WICKERSHAM CRAWFORD, J. P. "The braggart soldier and the ruffian in the Spanish Drama on the Sixteenth Century", *Romanic Review*, 2, 1911, pp. 186-208 (*apud* Marqués 2003, 246)
- WICKERSHAM CRAWFORD, J. P. "Notes on the Amphi*trión* and Los Menemnos of Juan de Timoneda", *Modern Language Review* (Cambridge-London) 9: 248-51, 1914. (*apud* Grismer 1949, 443)
- LENZ, A. "Torres Naharro et Plaute", *Revue Hispanique* (Paris-New York) 57: 99-107, 1923. (*apud* Grismer 1949, 443) (Camacho 2006, 526)

- ARTIGAS Y FERRANDO, Miguel. "Juan Verzosa, traductor de Plauto" en separata de la revista *Universidad*, Zaragoza, 1925.
- BRAVO RIESCO, Agustín. *Noticia de las traducciones en lengua castellana de las comedias de Plauto*. Memoria doctoral, Salamanca, 1927. (*apud* Díaz Díaz 1998, 400)
- PÉREZ, Elisa. "Influencia de Plauto y Terencio en el teatro de Ruiz de Alarcón", *Hispania* (Menasha, Wisconsin) 11: 131-49, 1928. (*apud* Grismer 1949, 443) (Camacho 2006, 527)
- ATKINSON, W.C. "Hernán Pérez de Oliva. A bibliographical and critical Study", *Revue Hispanique*, 71 (1929) pp. 379-484. (*apud* Díaz Díaz 1998, 400)
- STEVENS, Charles H. "«El palacio confuso», together with a study of the *Menaechmi* theme in Spanish literature". Ph. D. thesis, New York University, 1937-1938. (*apud* Grismer 1949, 443)

Otros:

Presentamos aquí una disquisición sobre la primera escena del acto quinto del *Poenulus* de Plauto. En esta escena el esclavo habla en una lengua que no es latín, y por el personaje (Hanno, disfrazado de cartaginés) sabemos que es lengua cartaginesa⁸⁰. Al parecer, F. Lècluse en su *Manual*

⁸⁰ Hanno: *Yth alonim ualonuth sisorathi symacom syth / chy mlachthi in ythmum ysthyalm ych-ibarcu mysehi / li pho caneth yth bynuthi uad edin byn ui / bymarob syllohom alonim ubymysyrthohom / byth limmoth ynnocho thuulech-antidamas chon / ys sidobrim chi fel*

de la lengua bascongada (1826) incluyó este texto indicando que podría tener relación con la lengua vasca. Entre D. Juan José Moguer Elquézabal, fray Bartolomé de Santa Teresa, Juan Ignacio de Iztueta y el señor Lècluse se entabló un cruce de escritos. Tres de ellos los detalla Menéndez Pelayo, y otros dos los hemos encontrado en la Biblioteca Nacional, con el mismo título pero atribuidos a autores distintos y en tamaños de impresos distintos. El propio Menéndez Pelayo asegura en su *Bibliografía hispano-latina* "no entiendo esta ensalada" (Menéndez Pelayo 1952, 422). Consignamos las referencias de tan singulares textos (que retomaremos más adelante):

- MOGUER ELQUÉZABAL, Juan José: *Plauto Bascongado o el bascuence de Plauto en su comedia Poenulo acto 5ª escena 1ª y la impugnación del Manual de la lengua basca*: impreso en Bayona de Francia, Año 1826 por Mr. Lecluse... S.l.: s.i., 1828.

- SANTA TERESA, Bartolomé de: *Plauto Bascongado ó El bascuence de Plauto en su comedia Poenulo, acto 5ª escena 1ª y la impugnacion del Manual de la lengua basca impreso en Bayona de Francia año 1826 por Mtr Lecluse, Profesor de las lenguas hebrea, y griega por el presvitero D. Juan José Moguer*. [S.l. : s.n.], 1828.

- LÈCLUSE, Fleury. (Con el seudónimo de Lor. Urhersigarria): *Plauto poligloto, o sea, hablando libremente hebreo, cántabro, céltico,*

yth chyl is chon chen liful / yth binim ys dybur ch-innocho-tnu agorastocles / yth emanethi hy chirs aelichot sithi nasot / bynu yid ch-illuch ily gubulim lasibithim / bodi aly thera ynnynu yslym min cho-th iusim (Poenulus, vv. 930-39 en Bravo Díaz 2005b, 349 y 350).

irlandés, húngaro, etc. Seguido de una respuesta a la impugnación del Manual de la lengua vasca, por Lècluse, por el presbítero J. J. Moguel, por Lor. Urhersigarria⁸¹. Tolosa, J. M. Douladoure, 1828. 12.º Tolosa. (Menéndez Pelayo 1952, 421)

- SANTA TERESA, Fr. Bartolomé de: *Disertación sobre el Catecismo plauto-vascongado*. San Sebastián, imp. de Ignacio Ramón Baroja, 1829. 8.º (Menéndez Pelayo 1952, 421)

- IZTUETA, Juan Ignacio: *Carta eguitendiona D. Juan Ignacio Iztuetac apez D. Juan José Mogueli, Aita beacurtsu fraile Santa Teresacoac Plauto euscaldunaren icenarequin izquidatu duen obrachoaren gañean. Ceña arquitaratu duen Moguel berac. Donostian, R. Barojaren echean*, 1829. (En Allende Salazar: *Biblioteca del Bascófilo*.) (Menéndez Pelayo 1952, 422)⁸².

Finalmente, queremos dejar anotada aquí una noticia sobre la preparación de una traducción española de Plauto de finales del siglo XIX, pero que, por lo que sabemos no llegó a existir. Se trata de la anunciada traducción de Luigi Bonini [sic], de la que daba noticia Antonio González Garbín en su manual de literatura latina: "En 1879 ha comenzado el autor de esta obra [*Commedie - M.A. Plauto*, Pier Luigi Donini, 1853] a publicar una versión castellana de Plauto" (González Garbín 1882, 140). Nos parece

⁸¹ Transcripción de Fleury Lècluse a la lengua vasca (Menéndez Pelayo 1952, 421).

⁸² Carta que escribe D. Juan Ignacio Iztueta al presbítero don Juan José Moguel relativamente a la obrita que ha escrito con el nombre de *Plauto bascongado* el fraile venerable Padre de Santa Teresa, que ha hecho aparecer el mismo Moguel. San Sebastián, Baroja, 1829. (Menéndez Pelayo 1952, 422).

relevante la intención del estudioso italiano⁸³, aunque no pudiese concretarla, y la atención que prestó Garbín a este anuncio, pues él mismo estaba haciendo ese trabajo.

En contraste, como ya se hizo para las traducciones hasta el siglo XVIII, repasamos lo que ocurrió con la obra de Terencio.

En el siglo XIX se reedita la traducción de *Las seis comedias de Publio Terencio Africano* de Simón Abril (Librería de la viuda de Hernando y Ca., 1890) refundida por el Catedrático del Instituto de Murcia Víctor Fernández Llera⁸⁴ y siendo autores intelectuales de la colección Luis Navarro y Marcelino Menéndez Pelayo. Antes se habían editado:

- SOMOZA Y MUÑOZ, José: *La Hecyra*. En verso. Imprenta Nacional de Madrid, 1842.
- COSTANZO, Salvador: *La Andriana*, impresa en 1859 junto al *Anfitrión* de Plauto.
- LASSO DE LA VEGA, Ángel: *Comedias* traducidas en verso, Madrid, Biblioteca Universal, Colección de los mejores autores antiguos y modernos, nacionales y extranjeros, 1884. Solo contiene una comedia: *Adelfos*.

⁸³ El trabajo de Donini se remonta a 1844, cuando publicó el primero de los volúmenes de su traducción italiana *Le venti commedie di Marco Accio Plauto: volgarizzate da Pierluigi Donini: col testo a fronte*, publicado en Cremona por Manini.

⁸⁴ Víctor Fernández Llera (1850-1923) estudió en las universidades de Valladolid y Madrid, donde entabló una buena amistad con Marcelino Menéndez Pelayo. Fue catedrático de instituto en Murcia y, a partir de 1908, en Santander.

A principios del siglo XX vuelve a imprimirse el trabajo de Simón Abril por los Sucesores de Hernando en Madrid (1917). Es la misma edición de 1890, con el mismo prólogo de Fernández Llera. Pero también hemos encontrado:

- RIA-BAJA, Carlos: *El Eunuco*. Barcelona, Lezcano y C^a, 1902.

Y, en catalán, las traducciones de Pere Coromines publicadas por la Fundación Bernat Metge (Barcelona, 1936):

- Vol. I: *Àndria; El Botxí de sí mateix (Heautontimorumenos)* / Versión del Dr. Pere Coromines. Tipografia Emporium.

El texto latino que las acompaña fue establecido por Joan Coromines que se basó en el texto de la "Biblioteca Oxoniensis (Oxford, Clarendon, 1926) a cargo de R. Coger y W. M. Lindsay" (Coromines 1936, xlii). La edición fue revisada por el Dr. Joaquim Balcells.

En cuanto a estudios sobre Terencio durante la "Edad de plata" nos constan:

- CHERNIAEV, Pavel. *De sermone Terentii plebeio aut quotidiano*. Casani, 1900. Extracto de su *Terentiana*. 1898. Se encuentra en University of Illinois at Urbana-Champaign Library.
- RAND, Edward Kennard. "Early Mediaeval Commentaries on Terence", *Classical Philology*. (Oct., 1909), pp. 359-389. Desde la

página 381 estudia las glosas de un manuscrito español de Terencio (Petit 1928, 2).

- PÉREZ, Elisa. "Influencia de Plauto y Terencio en el teatro de Ruiz de Alarcón", *Hispania* (Menasha, Wisconsin) 11: 131-49, 1928. (Grismer 1949, 443) (Camacho 2006, 527)
- CLARK, Charles Upson. *Collectanea Hispanica*. E. Champion, París, 1920. En la página 620 comienza un estudio sobre un manuscrito español de Terencio (Petit 1928, 1).
- GARCÍA VILLADA, Zacarías, *Paleografía española*. Centro de Estudios Históricos, Madrid, 1923. En la página 112 y siguientes estudia un manuscrito visigótico español de Terencio (Petit 1928, 2).
- PETIT, Montserrat. *Manuscrito de Terencio*⁸⁵, tesis inédita dirigida por el profesor Balcells de la Universidad de Barcelona y revisada por el profesor Millares⁸⁶ de la Universidad Central de Madrid, Facultad de Filosofía y Letras, leída en 1928.

⁸⁵ "Los trabajos de Rand, Clark, García Villada y Petit versan sobre un manuscrito de Terencio de la Biblioteca Nacional (signatura moderna V-5-4; antigua Hh-74) y surgen tras la publicación de la edición completa de las comedias por F. Umpfenbach (Berlín, Weidmann 1870) y la aparición de la primera genealogía científica de los códices establecida por L. Havet (París, Hachette 1911)" (Petit 1928, 3 y ss.).

⁸⁶ Agustín Millares Carlo (1893-1980), último catedrático de Lengua Latina de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Central durante la "Edad de plata": ocupó el cargo desde 1926 hasta 1936.

No tenemos noticias de representaciones del teatro de Terencio ni en español ni en latín durante la “Edad de plata” de la Cultura Española, aunque se puede rastrear su influencia en el mundo interior de los personajes del teatro de Benavente (Camacho 2006, 528).

Finalizamos este apartado sobre la fortuna desigual que tuvieron Plauto y Terencio en España con una somera investigación que hemos realizado en los diccionarios antiguos de español que se pueden consultar en la página web de la Real Academia Española, en concreto en su Nuevo Tesoro Lexicográfico, porque nos ha parecido que podía apoyar nuestra teoría sobre esa fortuna desigual entre los dos comediógrafos.

Queríamos saber cuándo aparecieron en español algunas de las palabras que aparecen en las comedias latinas y así se convirtieron en nombres comunes. Las palabras que hemos elegido para este breve análisis han sido: anfitrión⁸⁷, sosia⁸⁸ y fanfarrón⁸⁹.

La búsqueda del lema “anfitrión” ha devuelto que la entrada más antigua se conserva en el manuscrito del *Suplemento al Tesoro de la lengua castellana o española* de Sebastián de Covarrubias y Horozco (1539-1613), que no pudo imprimir en vida y del que solo se hizo una edición en 2001 (Primera edición de Georgina Dopico y Jacques Lezra. Madrid: Polifemo).

⁸⁷ anfitrión, na. (De *Anfitrión*, rey de Tebas, espléndido en sus banquetes). 1. m. y f. Persona o entidad que recibe en su país o en su sede habitual a invitados o visitantes. U. t. en apos. *Ganó el equipo anfitrión*. 2. m. y f. coloq. Persona que tiene invitados a su mesa o a su casa. (*Real Academia Española* 2014 [web])

⁸⁸ sosia. 1. m. sosias. sosias. (De *Sosias*, personaje de la comedia *Anfitrión*, de Plauto). 1. m. Persona que tiene parecido con otra hasta el punto de poder ser confundida con ella. (*Real Academia Española* 2014 [web])

⁸⁹ fanfarrón, na. (Quizá del ár. hisp. **farfál* o **farfár*, y este der. del ár. clás. *farfara*, romper, desgarrar). 1. adj. Que se precia y hace alarde de lo que no es, y en particular de valiente. U. t. c. s. 2. adj. Dicho de una cosa: Que tiene mucha apariencia y hojarasca. □ V. trigo fanfarrón. (*Real Academia Española* 2014 [web])

Dice Covarrubias en este manuscrito: "ANFITRION. Anfitryo, Rey de Thebas. Caso con Alcmena y fue con pacto que avia de vengar la muerte de un hermano suyo [...]" (Covarrubias 1611b, 73 y 74). Luego narra que Júpiter aprovechó que Anfitrión estaba fuera cumpliendo este pacto y durmió con Alcmena. De ese ayuntamiento nació Hércules, llamado "Anfitriónade", y remite a Virgilio (lib. 8), del que transcribe un verso y medio. Finaliza la entrada con "suena Anfitrión", es decir, la etimología, de la que apunta: "el tramposo y acosado por todas partes" (Covarrubias 1611b, 74). Aún más llamativo que el hecho de que Covarrubias remita al mito y a Virgilio y no nombre a Plauto, lo cual no deja de ser curioso, es que la siguiente entrada en un diccionario de la palabra "anfitrión" no se produjo hasta dos siglos después.

Esta vez se trata del diccionario Adolfo de Castro y Rossi, autor del *Gran diccionario de la lengua española* impreso en Madrid por El Semanario Pintoresco y de La Ilustración en 1852. En el lema "anfitrión" aparece: "El que obsequia a otro dándole hospedaje o comida, etc. en su casa" (de Castro 1852, 214, 1) y, añade una autoridad, un fragmento de la obra *Comentarios de la pintura* de Guevara. Vuelven a sorprendernos los datos, pues como sabemos, de Castro fue editor de las obras de Villalobos, incluida la traducción de la comedia *Anfitrión*.

Es Ramón Joaquín Domínguez Herbella, en su *Diccionario nacional o gran diccionario de la lengua española* que publica Mellado en 1853, quien en el lema "anfitrión" anota que la palabra procede del mito y que "este asunto fabulosamente histórico, ha proporcionado materia para comedias famosas, nada menos que a Plauto y a Molière" (Domínguez Herbella 1853, 181, 1). Añade otras dos acepciones: el que ayuda en la mesa a una dama y acompañante de una dama. Tanta información en Domínguez no es de

extrañar, pues estamos en la época en la que los diccionarios reportan buenos beneficios para sus editores (Raab y Vázquez 2011, 105) y Mellado imprime este libro en Madrid y en París varias veces entre 1853 y 1860.

El diccionario siguiente que contiene el lema “anfitrión” es también de 1853, el *Diccionario enciclopédico de la lengua española* de Gaspar y Roig, coordinado por Eduardo Chao para el impresor de Madrid, Gaspar y Roig. Bajo “anfitrión” hay varias acepciones. La primera relata el origen del sentido “que convida a comer o paga la comida” porque lo dice el criado Sosia en la comedia de Molière (Gaspar y Roig 1853, 151, 1). Bajo la acepción titulada “Lit.” recuerda que es el título de una comedia de Plauto que ha sido imitada por Shakespeare, Molière y otros. La tercera acepción narra el mito con bastante detalle.

Por fin aparece el lema “anfitrión” en un diccionario de la Academia, en el de 1869, para el que hay una sola acepción: el que tiene convidados a su mesa y los regala con esplendor. No se dice nada más.

Plauto volverá a aparecer relacionado con “Anfitrión” en 1895, en el diccionario de Elías Zerolo, *Diccionario enciclopédico de la lengua castellana*, publicado en París por Garnier, y que viene a reproducir lo que ya había dicho Domínguez.

De los diccionarios publicados a principios del siglo XX, hasta 1936, solo uno menciona a Plauto, el de Manuel Rodríguez Navas, *Diccionario general y técnico hispano-americano*, Madrid, Cultura Hispanoamericana. Después de anotar la acepción de la Academia, también anota que es el título de una comedia de Plauto imitada por Molière y Hartzenbusch (Rodríguez 1918, 148,1), la mención a Hartzenbusch se debe a sus adaptaciones al español de obras de Molière.

Todavía menos diccionarios anteriores a 1936 contienen el lema “sosia”. Covarrubias, esta vez en el *Tesoro*, tiene el lema “sosia” y lo define: “nombre de un siervo que introduce Terencio en sus comedias, vale siervo, es nombre Griego [...]” (Covarrubias 1611a, 1271, 1) y sigue la etimología. Covarrubias, que estudió en la universidad de Salamanca (1565-1573) debió de asistir a alguna representación de teatro universitario, por lo que sorprende que solo mencione a Terencio. Poco tiempo después, John Minsheu, en su *Ductor in linguas, The Guide into de Tongues*, publicado en Londres por John Brown en 1617, también menciona solamente a Terencio (Minsheu 1617, 161, 2).

En 1788, el *Diccionario Castellano: con las voces de Ciencias y Artes y sus correspondientes en las 3 lenguas: francesa, latina e italiana* de Esteban Terreros y Pando, publicado en Madrid por Ibarra, define “sosia”: “corteza de un árbol, seda, y algodón de él. Los Ingleses extraen la sosia de la China” (Terreros 1788, 533, 1). Y no pone ninguna otra cosa.

En cambio, los dos diccionarios siguientes editados durante la “Edad de plata” sí mencionan a Plauto y su comedia *Anfitrión* y no se refieren a Terencio, pues los dos definen “sosia” como “persona que tiene perfecta semejanza con otra” (Rodríguez 1918, 1679, 1) y (Alemany y Bolufer 1917, 1535, 2); se trata del ya mencionado de Rodríguez Navas de 1918, y el de José Alemany y Bolufer, *Diccionario de la lengua española*, publicado en Barcelona por Sopena.

Finalmente, el lema “fanfarrón” nunca aparece relacionado con Plauto directamente en ninguno de los diccionarios que contienen la palabra, y ya se anota en el diccionario de 1505 de Pedro de Alcalá, *Vocabulista aráuigo en letra castellana*, en Granada, por Juan Varela (Alcalá 1505, 253). Pero, Baltasar Henríquez, en su *Thesaurus utriusque*

linguae hispanae et latinae, publicado en Madrid por Garcia Infançon en 1679, escribe “Fanfarrón, *miles gloriosus*: vanus [...]” (Henríquez 1679, 217, 1), asociando la frase latina con el lema.

El diccionario de Autoridades de la Real Academia de 1732 menciona “gloriosus” entre los étimos de “fanfarrón”. Luego, los étimos irán variando, entre *fanfarton*, sin especificar más, el árabe *fánhara*, los dos propuestos por Aniceto de Pagés en 1914, *Gran diccionario de la lengua castellana*, Barcelona, Fomento (el árabe es el que hoy acepta la RAE), hasta *farfantón* en los de la Academia de 1925, 1936 y 1939, pero no volverá a aparecer ni *miles gloriosus* ni *gloriosus*.

Este pequeño repaso de los diccionarios da un saldo favorable a Terencio en los diccionarios más antiguos y a Plauto en los modernos, lo que apoya la teoría de este apartado de nuestro trabajo: la desigual fortuna de Plauto y Terencio durante la “Edad de plata”.

2.3. Motivos editoriales

Por lo que hemos revisado hasta el momento, las traducciones de Plauto y Terencio en España, a lo largo de la “Edad de plata”, son publicadas mayoritariamente por tres editoriales: Fundación Bernat Metge, Hernando y Prometeo.

En cuanto a la editorial catalana, fue fundada en 1922 por Francesc Cambó (1876-1947), con la intención de publicar los clásicos griegos y los clásicos latinos en sus versiones originales y traducidos al catalán, acompañados de introducciones, noticias preliminares, notas y aparato crítico del texto clásico. Debemos encuadrar su trabajo, como comentábamos antes, en el resurgimiento nacionalista que también se dio en la época que estudiamos. En el “documento de intenciones” que realizó

Joan Estelrich (1896-1958) al crear la Fundación Bernat Metge, podemos leer el propósito que guió a todos los traductores:

"Debemos llevar a cabo el estudio fervoroso de la antigüedad grecolatina. Y debemos hacerlo no como un lujo de arribistas, sino como la necesidad de disfrutar de una herencia que nos pertenece y de la que no habíamos podido gozar hasta ahora [...] que nuestro Renacimiento nacional sea verdaderamente clásico. Este Renacimiento nacional sería poquita cosa si no nos hubiese de poner culturalmente al nivel de los pueblos más adelantados, si no nos hubiese de integrar en la latinidad, dentro de la Europa esencial [...] El caudal de los antiguos es tan rico que pueden, sin duda, mucho mejor que la baja y estafalaria literatura actual, abrir el alma de nuestro pueblo a ideas nuevas, sólidas y seguras, de alcance y consecuencias imponderables [...] Se presenta pues la necesidad de robustecer nuestro nacionalismo literario, que podría perderse, desorientarse y producir una obra desequilibrada y anárquica, inconsistente y fragmentaria [...] La adhesión, solamente, de una elite poco numerosa, no podría satisfacernos, pues no queremos crear simplemente un lujo de vanidad nacional ni una cultura artificial del patriotismo." (Pórtulas 2003, 53)⁹⁰

Vemos en este texto la valoración que se hace de los clásicos grecolatinos como autores que forman la base de la cultura y a los que siempre es necesario volver para emprender con seguridad nuevas empresas literarias.

La Fundación comenzó a publicar en 1923, con el volumen de Lucrecio. Su primer director fue el latinista Joan Estelrich, con el apoyo del catedrático de Latín de la Universidad de Barcelona Joaquim Balcells Pinto (1890-1936), que tradujo a Lucrecio y revisó la mayoría de las traducciones latinas de sus colegas. Quizá por ser las dos personas de más peso en la FBM en ese momento o porque fue más fácil reunir una plantilla de traductores de latín que de griego, de los primeros veinticinco volúmenes

⁹⁰ La traducción del catalán es nuestra. Igualmente la de los textos de Marçal Olivar y de Pere y Joan Coromines que han aparecido y aparecerán a lo largo de este trabajo.

que editaron, diecisiete son latinos. Como helenista se contó con el poeta, profesor y traductor Carles Riba (1893-1959) (Condom 2005, 187). Por cuestiones prácticas decidieron utilizar los mejores textos originales griegos y latinos establecidos por estudiosos extranjeros, señalando las discordancias que se pudieran encontrar entre diferentes ediciones, en vez de establecer sus propios textos, trabajo para el que no se sentían preparados entonces (Pórtulas 2003, 61). Por eso, encontramos en las traducciones de Marçal Olivar (1900-1954) y Pere Coromines (1870-1939) la referencia a los textos que han seguido, cosa que la mayoría de los traductores hicieron humildemente en todos los prólogos con los que iniciaron sus ediciones. Consiguieron poner en marcha una empresa que, a pesar de la Guerra Civil y los problemas que debido a ella surgieron después, ha seguido funcionando hasta el día de hoy.

En cuanto a la Editorial Hernando, es referencia imprescindible el artículo de J. David Castro de Castro (2005). La editorial Hernando se asoció con la Biblioteca Clásica de Luis Navarro en 1895. Luis Navarro había fundado su Biblioteca en 1877, y sus precedentes debemos buscarlos en el siglo XVIII, en la editorial de Sancha, a la que seguiría en el siglo XIX Rivadeneyra con su *Biblioteca de autores españoles*. Recogiendo este legado, y aprovechando los avances tecnológicos llegados a España a partir de 1873, que propiciaron la llegada de rotativas, estenotipias, litografías y huecograbados que van a abaratar los costes de las ediciones, Luis Navarro tiene la idea de crear su Biblioteca Clásica y desde el primer momento buscará la colaboración de Marcelino Menéndez Pelayo. Don Marcelino animará a Luis Navarro a iniciar el proyecto, será el responsable intelectual de la colección y será también el traductor de algunas de las obras.

Siguiendo el modelo de la francesa Collection Charpentier, nace la Biblioteca Clásica como una oportunidad para la difusión cualificada de la cultura y para la promoción de quienes a ella se dedicaban, fundamentalmente los traductores. Aquí podemos ver la mano de D. Marcelino que, como ya queda dicho, se había dado cuenta, siendo todavía estudiante, de la importancia de rescatar los nombres y circunstancias de los traductores que habían trasladado al castellano las obras de los autores clásicos grecolatinos, lo que fue el fundamento de su primer trabajo, la *Biblioteca de traductores*.

Aún así, los buenos propósitos culturales tuvieron que amoldarse a los imperativos económicos. Por eso, una de las primeras obras que saldrán al mercado será la traducción de Cicerón, pues se entendía que podía ser de las más interesantes para el público y por tanto podría venderse bien. De todas formas, se inició el proyecto con escasos recursos, por lo que en general las tiradas de los libros fueron cortas. También fue la viabilidad económica lo que impulsó a Luis Navarro, a pesar de sus reticencias, a publicar traducciones ya existentes y corregirlas si era necesario, recurriendo lo menos posible a las traducciones nuevas. Pero todo ello sin perder de vista que el propósito de la editorial era popularizar los textos, para lo cual las obras debían ser entendidas y debían instruir. Por ello se incluyó una pequeña introducción en cada publicación, pues Menéndez Pelayo consideraba importante situar al público en el contexto de las obras originales para que pudiesen seguirlas, y era consciente de que en ese momento gran parte de los lectores no tenía esos conocimientos.

Cuando la Biblioteca Clásica pasó enteramente a manos de Hernando, en 1901, se nombraría asesor a Cayo Ortega, catedrático de Bibliología de la Universidad Central. Aún así continuó Marcelino

Menéndez Pelayo aconsejando a Ortega en cuanto a las publicaciones de la Biblioteca. En 1935 la colección había alcanzado los 273 volúmenes, siendo además la primera colección española en la que se editaron preferentemente clásicos, con un peso fundamental de los autores grecolatinos.

La edición de Plauto hubo de esperar hasta 1932. Se encargó de la traducción el profesor Pedro Antonio Martín Robles⁹¹, que dedica su traducción: "A D. Miguel de Unamuno, que con su influencia de maestro inspiró en el menor de sus discípulos la afición a los estudios clásicos". La traducción se publicitó en los diarios de la época, como por ejemplo en *Luz*:

LITERATURA LATINA

Plauto: "Comedias", trasladadas de lengua latina al español, por P. A. Martín Robles. Tomo I (Anfitrión.—La Venta del Asno.—La Olla). Madrid. Biblioteca Clásica, tomo CCLXIII. Librería Hernando. Cuatro pesetas.

Quien haya leído a Plauto en el original latino comprenderá cuán difícil sea la empresa que está realizando el señor Martín Robles con esta traducción. Porque no es solamente el sentido íntimo de las comedias desarrolladas en nuestro idioma con libertad literaria lo que pretende ofrecer el traductor a los españoles, sino que aspira a conservar el propio sentido y valor concreto de las palabras de Plauto, las de sus personajes y en especial las puestas en boca de los de condición modesta. Y esta es la mayor dificultad de traducción, pero que había que vencer, puesto que es el léxico precisamente una de las mejores y más sabrosas buenas cualidades artísticas de Plauto, que, al paso que innovaba en todo, logra adaptar al ambiente y lenguaje latinos modelos y asuntos pensados y ejecutados en griego, y si la adaptación resulta perfecta en el fondo, la forma, y dentro de ella el lenguaje, había de ser romano. Pero quien haya seguido a Martín Robles en sus estudios latinos menos conocidos y afamados de lo que merecen, quienes sepan con cuanta justicia acaba de obtener por oposición la cátedra de latín en el Instituto Cervantes de Madrid, al que pasa desde el de Zamora, no dudarán de que la

⁹¹ Pedro Antonio Martín Robles (1879-1964), se doctoró en Filosofía y Letras, en la Universidad Central de Madrid, con la tesis *Disertación acerca de La agudeza y arte de ingenio de Baltasar Gracián* presentada en 1900, con calificación de Sobresaliente, siendo presidente del tribunal Ramón Menéndez Pidal.

dificultad está vencida. Ha logrado el catedrático señor Martín Robles lo que se proponía y era necesario en castellano: una traducción que, sin dejar de ser literal en lo posible, no adolezca de la sequedad y el retorcimiento de conceptos que suele ser defecto de las traducciones literales del latín. En un corto prólogo, que quiere el autor sea vulgar y vulgarizador y resulta erudito a ratos y sustancioso siempre, y a su pesar hondo, expone el Sr. Martín Robles el estado actual de las cuestiones plautinas, biografía, influencias, valor y significación en la literatura romana, etc., al mismo tiempo que apunta las supervivencias de la obra de Plauto a través de nuestra literatura nacional. Jenaro Artiles⁹² (*Luz* 18 de agosto de 1932, 2)

En el prólogo, titulado “Noticia sobre Plauto y sus obras” encontramos claramente explícitas las intenciones que movieron al traductor y a la editorial a publicar al comediógrafo latino: “[...] la versión no aspira a más que a remediar en lo posible una deficiencia inconcebible en la contribución de nuestro país al culto de la literatura clásica [...] no es apología del autor, que nunca ha tenido más relieve que ahora [...]”. Se insiste también en el “carácter divulgador de la colección” que propone una “lectura de la obra que sin gran preparación clásica tiene sobrados motivos para estar más difundida y para considerársela en cierto modo como actual” (Martín Robles 1985, 9). La Guerra Civil truncó la edición, que se volvería a reimprimir y continuar en 1945, en cinco tomos.

Por último, en este apartado, revisaremos el caso de la Editorial Prometeo⁹³. Contó, como director literario, con Vicente Blasco Ibáñez, y, como gestores editoriales, con Francisco Sempere y Fernando Llorca. La intención de la editorial fue la de acercar los clásicos a las clases populares,

⁹² Jenaro Artiles Rodríguez (1897-1976), filólogo canario, doctorado en Filosofía y Letras en Madrid, fue archivero del Archivo Municipal de Madrid y, desde 1924, director técnico de la Biblioteca del Ateneo Científico y Literario. Colaboró como crítico literario de varios periódicos (*Luz*, *Sol*) y publicó varios ensayos. Finalmente, exiliado en Estados Unidos, fue profesor de diversas universidades y siguió publicando en castellano y en inglés.

⁹³ Agradecemos a David Castro de Castro lo que nos ha comentado verbalmente de sus estudios sobre esta Editorial y esperamos publique pronto lo mucho que sobre ella sabe.

cumpliendo la doble función de instruir deleitando. Blasco Ibáñez mostró gran interés en que las portadas de los libros fueran atractivas, para lo que se contrató a cartelistas. A veces los libros se vendían en cafés y locales similares. Se dividió la producción entre libros que se venderían en las librerías y libros que se venderían en los quioscos. Además se destinó un alto porcentaje de la edición a Hispanoamérica. Para conseguir acercarse a toda clase de público se hicieron diferentes colecciones que incluían Novelas Ilustradas, Novelas de Misterio, Historia, Geografía, etc. y una Colección titulada Los Clásicos del Amor que incluyó a autores grecolatinos como Apuleyo o Marcial. La que nos interesa es la de "Libros célebres españoles y extranjeros", que competía directamente con la Biblioteca Clásica de Hernando. Esta colección de Prometeo editaba autores clásicos, con un amplio sentido para esta palabra, pues se dividía en: Clásicos Griegos, Clásicos Latinos, Edad Media, Clásicos Españoles y Clásicos Ingleses. La Editorial Prometeo estaba muy vinculada al partido Republicano fundado por Blasco Ibáñez, por lo que también servía como transmisora de propaganda ideológica. Se hicieron ediciones muy económicas y a veces poco cuidadas. Aun así se podía elegir entre la encuadernación en rústica o en papel. Editaron traducciones históricas, como la *Política de Aristóteles* de Pedro Simón Abril de 1509, que apareció refundida por Jesús Gil y Calpe⁹⁴ en 1925. A su vez, las traducciones al castellano de los clásicos grecolatinos, sobre todo de los autores griegos, en su mayoría se hicieron desde el francés. Por ejemplo: Homero, Esquilo, Hesiodo, Eurípides, etc. fueron traducciones de la versión francesa

⁹⁴ Jesús Gil y Calpe (1878-1937), del Cuerpo facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos.

de Leconte de Lisle⁹⁵. En cambio, en las traducciones de autores latinos consta al frente de cada tomo “Traducción directa y literal del latín”. Durante la “Edad de plata” de la Cultura Española fue la editorial que más obras de Plauto tradujo al castellano. Fueron catorce títulos, por lo que muchas de ellas se tradujeron por primera vez a nuestra lengua. Concretamente: *Asinaria*, *Bacchides*, *Cistellaria*, *Casina*, *Curculio*, *Epidicus*, *Persa*, *Pseudolus*, *Stichus* y *Trinummus* no se habían traducido nunca antes.

Tanto la Fundación Bernat Metge, como Biblioteca Clásica Navarro-Hernando, y Editorial Prometeo cumplieron la importante función de mantener al público de la “Edad de plata” en contacto con los clásicos, y fueron las primeras en interesarse por traducir a Plauto al español.

2.4. Traducción nueva / Traducción retrospectiva (o histórica).

El peso de la traducción de Simón Abril.

Como hemos visto, la colección Biblioteca Clásica de Luis Navarro y la Editorial Prometeo mezclaron en sus ediciones tanto las traducciones nuevas como las traducciones históricas. Una de las razones que guiaron este comportamiento fue la económica, pero ya hemos esbozado que también hubo otras razones de peso.

Entendemos por traducción retrospectiva o histórica aquella que se publica nuevamente pero está basada en el texto de un traductor antiguo. Hemos repasado cómo la traducción de las seis comedias de Terencio por Pedro Simón Abril en 1577 sirvió de base a las ediciones posteriores de la obra completa de Terencio que se realizaron en 1762 y 1890. También hemos revisado las posibles razones que llevaron a Gregorio Mayans y a

⁹⁵ Las mencionadas fueron trasladadas al español por el novelista madrileño Germán Gómez de la Mata (1887-1938).

Marcelino Menéndez Pelayo a elegirla como base para sus respectivas ediciones nuevas.

Las traducciones retrospectivas tuvieron que ser actualizadas para poder publicarse de nuevo, pero varias circunstancias las hacen especialmente útiles y deseables. Por una parte, tenemos los motivos editoriales. Por otra parte, como comentábamos, se encuentra el afán de los autores intelectuales de las colecciones de clásicos por recuperar no solo el texto grecolatino, sino también por revalorizar a los traductores que a lo largo de los siglos anteriores se han acercado a esas obras de la antigüedad. Conocer los textos latinos es cultura, pero conocer a los traductores, escritores y eruditos que nos antecedieron, es cultura e Historia de la Literatura en España. Recordemos un fragmento de la “Advertencia Preliminar” de Menéndez Pelayo a su *Bibliografía hispano-latina clásica*:

“[...] consigno todas las noticias que ha podido allegar mi diligencia sobre una porción de humanistas oscuros que, fuera de los trabajos de su profesión, han dejado poco rastro en el mundo, pero que, por lo mismo, deben ser vindicados del olvido en una obra del género de la presente, cumpliendo con ellos la única reparación póstuma que nos es dado tributarles después de tan triste y pertinaz silencio de la crítica.” (Menéndez Pelayo 1952, 3)

Decíamos que Marcelino Menéndez Pelayo insistió en la reedición de la traducción del humanista Simón Abril, de manera que no solo se publicaron las seis comedias de Terencio del profesor albaceteño, sino que también se publicó su traducción de las *Epístolas familiares* de Cicerón. Pero no fue el único autor rescatado, como también hemos mencionado.

A lo largo del tiempo que Menéndez Pelayo fue responsable intelectual o consejero de las ediciones que se llevaron a cabo primero en

la Biblioteca Clásica de Luis Navarro y luego en la Editorial Hernando, se publicaron muchas traducciones retrospectivas. Hemos recopilado algunos ejemplos.

El primer tomo que salió a la venta de la Biblioteca clásica fue la *Iliada* de Homero cuyo traductor fue José Mamerto Gómez Hermosilla (1771-1837), helenista, periodista, crítico literario y escritor español. En 1831 publicó su traducción en verso de la *Iliada* de Homero. La publicación de 1877 en la Biblioteca clásica solo distaba treinta siete años de la original de Gómez Hermosilla.

El segundo tomo, *Vidas paralelas* de Plutarco, se lo debemos a Diego Gracián de Alderete (Valladolid, 1510-1600) humanista, discípulo de Juan Luis Vives en Lovaina, que fue traductor de Plutarco (1542), e intérprete del emperador Carlos V. Esta vez, la distancia entre la publicación en 1879 de la Biblioteca Clásica y la original de Gracián fue de más de tres siglos. También se publicaron en Biblioteca clásica las traducciones de Jenofonte y Tucídides, del mismo traductor. En concreto, *Historia de Cyro el Menor* se imprimió en 1882, 1910 y 1914; la *Cyropedia* en 1882 y 1906; y la *Guerra del Peloponeso* en 1889 y 1913, todas ellas con las enmiendas de Casimiro Flórez Canseco⁹⁶ (1746-1816), lo que convierte estas ediciones en doblemente históricas, pues la primera traducción es de un estudioso del siglo XVII y la segunda de otro estudioso del siglo XVIII.

A partir del tercer volumen se entremezclan las traducciones nuevas de autores griegos y latinos con las históricas. Cabe señalar, por su

⁹⁶ Estudió Filosofía y Leyes en la universidad de Salamanca, fue catedrático de griego en los Reales Estudios de San Isidro, y ocupó la silla P de la Real Academia Española desde 1802.

antigüedad, un par de las traducciones dadas por primera vez a la imprenta en el siglo XVI:

- Ovidio, *Las Metamorfosis*: por el Licenciado Pedro Sánchez de Viana que imprimió *Las transformaciones* traducidas del verso latino a la lengua castellana en tercetos y octavas rimas, en Valladolid, 1589 (Hidalgo 1862, 191). En Biblioteca clásica se publicaron en 1887.
- Apuleyo: traducción de *El asno de oro* atribuida a Diego López de Cortegana (1455-1524), arcediano de Sevilla, y que debió hacer imprimir en 1500. En Biblioteca clásica se imprimió en 1914 y 1928.

La lista podría continuar, pues podemos mencionar a otros humanistas reeditados por la colección Biblioteca Clásica, como Juan Martínez de Jáuregui y Hurtado de la Sal; Mateo Ibáñez de Segovia y Orellana, Marqués de Corpa; Gabriel de Borbón y Wettin, infante de España; Diego Mexía y Fernangil; José Goya y Muniain o Ambrosio Rui Bamba, pero como ejemplo son suficientes, y sirvan también estas líneas de homenaje a los humanistas que nos legaron estas traducciones y que se ocuparon en su momento de poner en castellano las obras que consideraron importantes de los clásicos grecolatinos.

En este esfuerzo de recuperación de las grandes obras de los humanistas Menéndez Pelayo no estuvo solo. Hemos comentado que la traducción de *Anfitrión* que llevó a cabo el doctor Villalobos en 1515 fue reeditada de nuevo a finales del siglo XIX y a principios del siglo XX. La rescató Adolfo de Castro y Rossi en su libro titulado *Cuestiones bibliográficas: colección escogida de obras raras de amenidad y erudición*,

con *apuntes biográficos de los diferentes autores*. Entre las obras "raras de amenidad y erudición", de Castro consideró el *corpus* de López de Villalobos, incluida la comedia plautina *Anfitrión* y el comentario que la continuaba "Sobre el amor"⁹⁷. Reimprimió la edición de Zaragoza de 1544, a dos columnas y con las notas originales de Villalobos a pie de página⁹⁸. Apareció por primera vez esta obra en dos volúmenes entre 1855 y 1857 en Rivadeneyra, luego en 1907, 1919 y 1926 en editorial Hernando, e incluso, ya fuera del periodo que nosotros abarcamos, en 1950 la volvió a imprimir la editorial Atlas. Si la editorial Hernando la publicó en 1907 cabe suponer que fue con el visto bueno de Menéndez Pelayo, que aconsejaba, como decíamos, a Ortega, director literario de la editorial en esos momentos. De hecho, sabemos, por el prólogo de *Historia de los heterodoxos españoles*, que Menéndez Pelayo no solo conocía la obra de de Castro, sino que también lo consideraba un amigo (Menéndez Pelayo 1978, 26).

Fue de Castro y Rossi (1823-1898) un erudito gaditano que ocupó su tiempo en el estudio y publicación de varios libros entre los que se encuentran la poesía de nuestros autores del siglo XVI y XVII, obras de historia, novelas, etc., así como obras de Cervantes y *El Quijote* de Avellaneda. La intención de Adolfo de Castro al recoger las obras que compila en *Cuestiones bibliográficas* la podemos encontrar en el prólogo:

"Los problemas de Villalobos, se han reimpreso también con el deseo de que al perecer con el transcurso del tiempo las raras y primitivas

⁹⁷ Los "Apuntes biográficos" sobre Villalobos se encuentran entre las páginas xxii y xxiii, la comedia entre las páginas 462 y 487 y los comentarios "Sobre ciertas sentencias del autor" entre las páginas 488 y 493 divididos en sus X capítulos.

⁹⁸ Las ediciones del siglo XVI no son a dos columnas, las notas se llaman "glossas del autor" y no están numeradas.

ediciones, no desaparezcan juntamente unas obras dignas del estudio de los que amen la literatura patria.” (de Castro 1855, ix)

Después de las cinco ediciones que tuvo su libro podemos decir que de Castro consiguió su propósito ampliamente.

No deja de ser extraordinario que la traducción de 1577 de Pedro Simón Abril de las seis comedias de Terencio se haya vuelto a publicar en el siglo XVIII, en el siglo XIX e incluso en el siglo XX. Como comentábamos en las primeras páginas de nuestra exposición, Pedro Simón Abril traduce las seis comedias de Terencio en el siglo XVI con una intención que se colige del resto de sus traducciones y obras originales. El humanista no solo publicó su traducción castellana de Terencio, sino también un conjunto de obras dedicadas al aprendizaje de la lengua, como hemos señalado antes: *Los dos libros de la gramática latina* (1583), *Los dieciséis libros de las epistolas o cartas familiares de M. Tulio Cicerón* (1583), *La gramática griega* (1586 y 1587), *Instrucción para enseñar a los niños a leer y escribir* (1589), apuntes para “enseñantes”, obras de Aristóteles, etc.

Toda esta producción en lengua castellana corresponde a la labor docente de Simón Abril, como declara en el título del libro de su Gramática Griega: “para que dende luego puedan los niños aprender la lengua griega juntamente con la latina conforme al consejo de Quintiliano con el aiuda i fauor de la vulgar”. Como comentábamos en otro lugar de esta exposición, Simón Abril hace una defensa de sus traducciones de obras latinas y griegas al castellano en la “Advertencia” que precede a su segunda edición de las obras de Terencio, la edición de 1583. Explica que sigue en este punto los consejos de Plutarco y Marco Tulio Cicerón en cuanto a cómo se deben aprender las lenguas:

"Porque Plutarcho en sus paralelos en el exordio de la vida de Demosthenes afirma haberle importado mucho para el aprender Lengua Latina, de que tuvo necesidad por ser maestro de Trajano, el leer en Latín libros cuyo argumento ya él lo sabía en Griego, porque de esta manera las mismas cosas sabidas, le hacían entender la fuerza y significación de los vocablos, y Tulio en el exordio de sus oficios enseñando a su hijo (donde es de creer hablaría de veras) le encarga mucho que lea unas mismas cosas escritas en Griego y en Latín para que confiriendo la una lengua con la otra se haga en ambas eloquente; y lo mismo dice disfrazadamente en el primer Diálogo de Oratore en persona de Lucio Craso." (Menéndez Pelayo 1952, 106)

Pedro Simón Abril está realizando un manual para enseñar lengua latina y griega desde el vulgar castellano, porque sigue su explicación exponiendo cuál es su forma de enseñarlas:

"En lo que toca a la manera de aprovecharse de las traducciones para aprender lenguas, conviene primeramente aprender de algún maestro el arte de la Gramática, para saber el uso de la variación de los vocablos y reglas de syntaxis: sin lo cual es imposible, o a lo menos muy dificultoso, el aprender lengua que no sea vulgar: lo qual por el arte divulgada por el interprete se puede aprender en quatro meses: después con la traducción de las fabulas de Esopo, que él tiene hecha de Griego en Latín y en Castellano, y de las seys comedias de Terencio y con la de las Epistolas selectas de Tulio, y con la de la primera Oración contra Verres, que él tiene divulgada, y con la de algunas otras que él divulgará, se entiende que da gusto, y con la del catecismo [...] podra cualquier hombre de mediano entendimiento aprender Latinidad. El zelo a lo menos del interprete, es facilitar el camino al que la aprende, quanto a él le es posible..." (Menéndez Pelayo 1952, 107)

En la elección de las obras que deben ayudar al estudiante a aprender la lengua latina hay un criterio claro. Son obras con las que aprender no solo a leer y escribir en latín, sino también a hablarlo, pues se deduce esta circunstancia de que precisamente haya elegido de Cicerón sus *Epístolas* y uno de los *Discursos*, no sus *Diálogos*. Los *Diálogos* ciceronianos fueron escritos por su autor con esmero y cuidando de usar las palabras justas con las que intentaba inaugurar los escritos filosóficos

romanos. Muchas de las palabras son griegas o calcos griegos, pues Cicerón tuvo que acuñar nuevos términos latinos para los conceptos que trasladaba desde la filosofía griega. No es esto lo que interesa a Simón Abril. Le interesan los textos coloquiales, aquellos en los que se puedan aprender las fórmulas y las palabras de la conversación. Por esta razón también, entre los textos que se deben leer para aprender latín, se encuentran los de las comedias terencianas: diálogos entre personas de distintas condiciones sociales, juegos de palabras, expresiones coloquiales, frases hechas, metáforas de la vida cotidiana y todos esos recursos que hacen que una lengua sirva para la comunicación.

Por tanto nos encontramos ante un material elegido cuidadosamente por Simón Abril para su programa de estudios de Lengua Latina, y con una declaración en la que queda claro que su interés es poder llevar la Latinidad a cualquier hombre de “mediano entendimiento”. Ya en la primera edición de su obra, la de 1577, que dedicó “al príncipe de las Españas Don Hernando de Austria”, dice que se la ofrece “para que aprenda la lengua latina” (Barrera 1860, 4). Todo esto sitúa a nuestro traductor en la corriente humanista del Renacimiento europeo. Había que mejorar la lengua latina que se hablaba en España, y Don Pedro estaba convencido de haber hallado el método para conseguirlo llevando a cabo la labor de traducir las obras latinas y griegas a la lengua vulgar que todos sus compatriotas hablaban. Este es uno de los trabajos por los que se ha reconocido a nuestros autores hispano-latinos del XVI como patriotas. Y esta sería una de las razones por las que Marcelino Menéndez Pelayo fue tan acérrimo defensor de estos hombres que la historia había preterido, como lo demuestra su primera obra, *Biblioteca de traductores españoles*, que si no fue su primera obra publicada sí fue la primera que comenzó a

redactar y que finalmente quedó subsumida en su *Bibliografía hispano-latina clásica*. Verdaderamente fue un trabajo importantísimo, no tan solo por el empeño de estos profesores en conseguir alumnos que pudiesen expresarse en la lengua universal de aquellos momentos y además consiguiesen poder acercarse a los textos originales griegos y latinos, sino porque, quizá sin esa intención, ponía al alcance de todos los que no sabían latín a los clásicos grecolatinos en su propia lengua materna. De esta manera, los españoles podían acercarse a los textos fundacionales de la cultura occidental sin haber tenido que pasar años de estudios universitarios.

Además, esta segunda edición de las comedias de Terencio, Simón Abril había decidido hacerla siguiendo uno de los mejores textos latinos que se podían encontrar en su momento, el que había establecido el italiano Gabriel Faerno y que se imprimió en Florencia en 1565. Y, nos cuenta que comunicó ciertas partes oscuras del texto con su colega "el maestro Francisco Sánchez [de las Brozas] catedrático de retórica de la insigne Universidad de Salamanca" (Menéndez Pelayo 1952, 106). Esta mención resulta muy interesante porque el trabajo de Simón Abril está inserto en la enseñanza humanista, en la que se seguían los manuales de Antonio de Nebrija, Luis Vives y de El Brocense, que imprimiría su *Minerva* en 1587.

Teniendo en cuenta que la traducción de Simón Abril salía de la imprenta en edición bilingüe, esto es, en la página de la izquierda en latín y en la de la derecha en castellano, el doctor no solo hacía imprimir una traducción, sino que también estaba dando publicidad a la versión del texto latino más cuidada que existía en su tiempo, y al comunicarla con el Brocense, conseguía una interpretación muy ajustada al castellano de su

época. De esta forma su aportación al conocimiento de los clásicos en la cultura española tuvo gran valor porque acudía directamente a las fuentes, en un intento de recuperar el latín de Roma, no el latín que circulaba entonces como lengua de cultura, un latín tardío que en cada nación se hablaba y pronunciaba de manera distinta. Además, también en edición bilingüe latín-castellano, su primera publicación salió acompañada de la *Vida de Terencio* y los comentarios de Elio Donato a las obras de Terencio, como comentábamos en otro lugar, aparecidos a finales del siglo XV en un códice en Italia; y de un *Breve tratado sobre la comedia y la tragedia* de Cornuto o Aspero, así como unos *Periocha* o argumentos de Cayo Sulpicio Apolinar (Barrera 1860, 4). En las siguientes ediciones no aparecieron ni la *Vida* ni el *Tratado*.

El éxito del método de Pedro Simón Abril queda patente en las reimpresiones de este trabajo que se hicieron en Barcelona y en Valencia en 1599. Aún así, no se volvería a ver impresa su traducción hasta un siglo después. Como bien ha estudiado Javier Espino (2005, 67), la enseñanza jesuítica en España comenzó sin tener un manual propio para su enseñanza de la latinidad, por lo que adoptó los métodos y manuales humanistas. Es aquí donde debemos encuadrar las publicaciones de Simón Abril en el siglo XVI. Pero, sobre todo durante el siglo XVII y la primera mitad del XVIII, la Compañía de Jesús prefirió a autores latinos tardíos, antes que a los autores del periodo latino clásico, como ejemplos para su enseñanza de latinidad: “Leerá dicha compañía a Cicerón, César, Salustio, Quintiliano, Virgilio, Ovidio, Horacio, Marcial expurgado, y otros autores clásicos, exceptuados los que no fueron honestos” (Espino 2005, 808). Aunque aparecían mencionados Plauto y Terencio entre los autores que debían estudiar los alumnos mayores en algunos planes de estudios del siglo XVIII,

podemos comprender que se los leía con mucha cautela: "Plauto, Marcial, Ovidio y, sobre todo Terencio, eran total o parcialmente mutilados" (Giménez 1999, 4). Al mismo tiempo se desterró de las aulas a gramáticos como El Brocense o Vives, con los que se estudiaba en pleno Humanismo. De este modo, la enseñanza del latín sufrió una barroquización e hispanización que ha estudiado, como decíamos, pormenorizadamente, Javier Espino, y que fue la causa de que no se reimprimiese a Simón Abril durante siglo y medio. La reacción contra esta forma de enseñar latín llegó con la Ilustración y su pensamiento racionalista:

"Los ilustrados traen un nuevo tipo de pedagogía y de enseñanza de acuerdo con el método racional. Los métodos gramaticales sobre los que los ilustrados se van a basar serán *La Minerva* del Brocense y el *Nouvelle Methode pour apprendre facilement & en peu de temps la langue latine* de Claude Lancelot." (Espino 2005, 812)

Entre las directrices de los racionalistas encontramos una mayor importancia del aprendizaje de los textos literarios grecolatinos y el uso de las lenguas vernáculas para la enseñanza de la lengua latina. Por eso, Simón Abril se verá reeditado en la segunda mitad del siglo XVIII.

Precisamente en 1762, Gregorio Mayans y Siscar hace reimprimir en Valencia *Las seis comedias de Terencio, conforme a la edición de Faerno, impresas en latín i traducidas en castellano por Pedro Simón Abril*. De nuevo se encuentra la traducción al castellano de la obra de Terencio en manos de un apasionado por la enseñanza, y por mejorar los estudios de latín en España. Cuando Mayans fue a estudiar a Salamanca quedó asombrado del poco aprecio que allí se hacía a los clásicos latinos. "Plauto y, sobre todo, Terencio eran parcial o totalmente mutilados y solo se usaban unas epístolas familiares de Cicerón" (Giménez 1999, 5). De esta

forma, fue uno de sus deseos reformar la enseñanza en España para que se volviese a las fuentes originarias del latín. En 1761, Mayans escribía a su amigo Velasco en los siguientes términos:

“La lengua latina está totalmente perdida y la rethórica ni se enseña ni se sabe, de la filosofía solo ha quedado el nombre. El método de enseñar las leyes no puede ser peor. El estudio de los canones totalmente olvidado. La theología como si no tuviéramos religión y la predicación ridícula. Esto ¿en qué ha de parar? Pidamos a Dios que ponga remedio.” (Giménez 1999, 11)

En pleno siglo Ilustrado, Mayans no era el único preocupado por cómo se llevaba a cabo la enseñanza por la Compañía de Jesús. Su epistolario nos muestra que compartían su preocupación por la enseñanza de las humanidades, y todas las artes y ciencias, en nuestro país, personalidades como el ministro ilustrado Conde de Aranda y el académico de la lengua y Presidente de las Cortes, D. Pedro Rodríguez de Campomanes. Muestra de la preocupación del primer conde de Campomanes por la enseñanza es que llegó a escribir un *Discurso sobre la educación popular de los artesanos y su fomento* en 1775 (Giménez 1999, 14).

Para promover los cambios en la enseñanza, que debían incluir el estudio de los clásicos latinos y griegos porque “siempre se estimarán como orígenes de la verdadera erudición”, Mayans se empeñó en el esfuerzo de redactar su propia *Gramática latina*⁹⁹, trabajo al que dedicó varias décadas. Pero antes de publicar esa obra, hizo publicar la traducción de Terencio de Simón Abril, pues la consideraba parte de lo que él llamaba “doctrina útil”. Para Mayans las *Comedias* tenían un valor pedagógico de

⁹⁹ En esta *Gramática latina* de 1771 Mayans usa ejemplos de léxico plautino (de todas las comedias conservadas) y ejemplos de léxico terenciano, lo que demuestra su conocimiento pleno de los dos comediógrafos latinos, y no solo de Terencio.

primer orden. En el prólogo que acompañó a la impresión valenciana de la traducción de Simón Abril escribió Mayans:

"... Todas estas causas han movido a los maestros más sabios a enseñar a la edad tierna por las comedias de Terencio [...] la lengua latina decayó en España desde que Terencio dejó de leerse en las Universidades, más por la ignorancia de los maestros que por el vano pretexto de las comedias, cuya especie de composición autorizan los mismos que la desprecian, valiéndose de medios poco decorosos." (Giménez 1999, 12)

Aún así, la publicación de las *Comedias* tuvo que superar la oposición y resistencia de los jesuitas, como contaba el propio Mayans en una de sus cartas: "no se quando saldrá a la luz, porque aunque toda la obra está impressa, ai algunos en España que tienen interés en que no se sepa latín. Con todo esso yo no dejo de procurar que se sepa" (Mayans *apud* Giménez 1999, 12).

El método de Mayans consistía en utilizar como modelos autores clásicos, en lugar del latín eclesiástico usado por los jesuitas y los escolapios (Giménez 1999, 12). Sabemos, por la tesis de Javier Espino, del proceso de barroquización e hispanización que había sufrido el método de enseñanza de los jesuitas, que utilizaron el manual del portugués Álvarez como base de sus estudios desde su publicación en 1572, y que a pesar de las vicisitudes de la Historia de España (expulsión de la Compañía de Jesús a Italia, Guerra de la Independencia, Revolución La Gloriosa, Primera y Segunda República, Guerra Civil) se imprimió por última vez en 1945 (Espino 2005, 829 y ss.). Este manual, *De institutione Gramática libri tres*, fue el que consiguió que los jesuitas tuviesen un método propio de enseñanza, apartado del humanista que habían tenido que utilizar primero por carecer de uno propio. A partir de ese manual ya siempre contaron con

ejemplos moralizantes y de contenido religioso antes que con los autores clásicos.

Con Mayans, como ocurría con Simón Abril, se trata de acudir a las fuentes latinas de la Roma antigua, no al latín tardío, cada vez más alejado del clásico y más cercano a las lenguas vulgares. La propuesta mayansiana consistía en que el maestro debía traducir al castellano el texto original latino seleccionado por Mayans, y el alumno debía trasladar al latín el ejemplo escogido, bajo la dirección del profesor que le indicaría el vocabulario a utilizar: "y de este modo se compone el Latín, como le compusieron los autores clásicos de la lengua latina" practicando el alumno, al mismo tiempo, la lengua vulgar y la clásica "y el modo de saber pensar, y de acaudalar una esquisita erudición" (Giménez 1999, 12).

El afán por enseñar la lengua latina, pero no solo como lengua muerta que se lee, sino como lengua que sirve para expresar pensamientos e ideas, es la máxima preocupación del erudito ilustrado como lo fue la del erudito humanista. Cabe reseñar que poco antes de la edición de Mayans de las *Seis comedias traducidas por Simón Abril*, apareció reimpresa gran parte de la obra de traducción del humanista del siglo XVI: *Los dos libros de las Epistolas selectas de Marco Tulio Ciceron*, Valencia: Joseph Thomas Lucas, 1760; y pocos años después aparecerían *Apuntamientos de como se deben reformar las doctrinas y la manera del enseñallas [sic]...* Madrid, Oficina de la Viuda de Manuel Fernandez, 1769; y ese mismo año, y por la misma imprenta, se publica *Quatro libros de la lengua Latina, o Arte de gramatica ...* La reedición de estas obras debemos encuadrarla también en la preocupación del momento por remediar la enseñanza de la Latinidad y en el volver la mirada a los orígenes del latín, esto es, a los clásicos latinos. Esta es la única manera que encuentra nuestro erudito ilustrado para

mejorar los estudios que en ese momento se llevaban a cabo en las escuelas y universidades españolas. Tampoco podemos pasar por alto que la edición preparada por Mayans de las *Seis comedias* la hizo también, como la de Simón Abril, en edición bilingüe, y que para ello utilizó el texto establecido por Westerkovio (La Haya, 1726). Quiere esto decir que, al igual que Abril se preocupó por dar a la imprenta el mejor texto latino que se podía encontrar en su tiempo, el de Faerno, Mayans también se ocupa de buscar la más actualizada de las versiones latinas de Terencio para su edición. Por tanto une a los dos eruditos este interés por publicar un buen texto en latín.

La educación, para el humanista del quinientos y para el ilustrado del setecientos, tiene que seguir un método que incluya la lectura de buenos originales latinos y el apoyo de la lengua vernácula para su comprensión. En el prólogo a su *Rethórica*, Mayans lo deja bien claro. Además menciona al Brocense, de modo que podemos decir que el latinista de las Brozas también tuvo parte en este momento de recuperación de los clásicos. Mayans se expresa así:

"Estas consideraciones, pues, me han movido a escribir una rhetórica que puede aprovechar a los principiantes i a los más adelantados; método que felizmente practicaron Cicerón en sus libros de la Invención i en sus Particiones oratorias; Lucio Cornificio, en los que dirigió a Herennio; Hermógenes, que aviendo escrito en la edad de diez i ocho años, es capaz de la inteligencia de los mozos; el doctor Benito Arias Montano; Pedro Juan Núñez, añadiendo a su Hermógenes sus Instituciones rhetóricas; Francisco Sánchez de las Brozas, oculto imitador de Núñez, i Gerardo Juan Vossío, en sus Particiones oratorias; todos los quales escribieron, acomodándose a la tierna edad, quanto lo permite la grandeza i sutileza del assunto; pero de manera que aun los hombres doctos los leen i estudian con provecho. A todos éstos, pues, he procurado imitar, intentando hacer fácilmente inteligible i perceptible la enseñanza de los rhetóricos de primera classe, haciendo que hablen en español los griegos Aristóteles, Hermógenes i Longino; i los latinos Cicerón, Cornificio i

Quintiliano. Los lectores juiciosos i desapasionados juzgarán de qué manera i en qué estado lo he conseguido; i si de esto resultare a los españoles algún aprovechamiento, tendré mi trabajo por bien empleado; i si de su aprovechamiento me sobreviniere alguna gloria, la restituyo a Dios." (Mayans 1752, 1)

Por último, un rasgo que une a los dos eruditos, Simón Abril y Mayans, es su interés por hacer sus obras accesibles al público más general posible. Simón Abril porque, como dijimos antes, creía que sus obras serían asequibles a cualquier hombre de "mediano entendimiento". Mayans escribió sobre su *Gramática Latina*:

"[...] porque tengo ideado no sólo enseñar los principios de la lengua, sino también el uso de ella, facilitando por un método extraño, que será útil y agradable a los profesores y estudiosos de todas las ciencias: de manera que esta obra de ninguna manera será pueril ni parecerá tal, sino digna de la gravedad de cualquier lector. Porque aunque el fin principal es enseñar la lengua latina, el modo interesará a todo género de lectores." (Mayans *apud* Giménez 1999, 7)

Mayans no coincidió en el tiempo con los primeros autores que publicaron las obras que pusieron en marcha los nuevos métodos historiográficos pero supone, como decíamos en otro lugar, los orígenes de la Historiografía Literaria de carácter crítico. Comentábamos también que, Wolf publica su programa de curso de Historia de la Literatura Latina en 1787 y quien se haría eco en España de algunas de estas ideas, pero todavía apegado al método bibliográfico más que al historiográfico sería Casto González Emeritense con su *Compendiaria in Latinum Via* (1792) (García Jurado 2008a, 5). Pero todos estos esfuerzos sufrirían una notable merma a principios del siglo siguiente, e igualmente, la traducción de las seis *Comedias* de Terencio de Simón Abril, va a tener que esperar para verse impresa de nuevo.

Nuestra siguiente reimpresión de la traducción de Terencio al castellano de Pedro Simón Abril nos lleva a finales del siglo XIX, exactamente a 1890, cuando Menéndez Pelayo, como decíamos responsable intelectual de la Biblioteca Clásica de Luis Navarro, aconseja publicar de nuevo las *Seis comedias* de Terencio del humanista del quinientos (Castro 2005). Luis Navarro no estaba de acuerdo en rescatar la obra del XVI, pero finalmente se encarga al catedrático del Instituto de Murcia y escritor, Víctor Fernández Llera, la revisión de la traducción de Abril. El catedrático partirá de la última impresión conocida, la de Mayans. El prólogo está dividido en cuatro puntos. En los tres primeros hay una noticia sobre los datos que se conocen de la vida de Terencio (lo que había suprimido Simón Abril de su reedición de 1583 y siguientes) con una larga discusión sobre si la muerte de Terencio se debió o no a un naufragio sufrido al volver de Grecia, disquisición en la que al parecer estaban enfrascados en ese momento los editores de la obra terenciana en el resto de Europa. También se encuentra una explicación sobre la manera de componer de Terencio, el método que consistió en crear nuevas obras teatrales a partir de refundiciones de obras griegas de la Comedia Nueva, sobre todo, de Menandro: la *contaminatio*.

En el punto "IV" del prólogo, Fernández Llera hace un recorrido por las diversas impresiones que había tenido hasta el momento la traducción de Simón Abril, no dejando de anotar la ayuda que el profesor albaceteño tuvo del maestro Francisco Sánchez de las Brozas para su edición de 1583. En cambio, no menciona a Gregorio Mayans. Al hablar de la edición de 1762 se limita a decir que "la reprodujo Benito Monfort en Valencia". Después continúa con una defensa de su refundición y a la vez explicación de en qué ha consistido su tarea:

"El trabajo de Simón Abril es, sin duda alguna, de mérito muy subido; en general traslada la sencillez y la elegancia terencianas. Tiene, sin embargo, defectos de interpretación, los más de ellos nacidos del texto que siguió nuestro humanista, hoy más depurado, merced a la labor de algunos eruditos. En ocasiones es obscuro por excesivo apego a la letra original; a veces por lo contrario, es decir, por introducir perífrasis que deslíen además la frase latina, quitándole la concisión que han menester no pocas situaciones dramáticas. Fuera de esto, los arcaísmos (de palabra y de construcción) abundan, y no menos dañan a la claridad la mala división de las escenas, la pésima puntuación y otras tachas que fuera largo enumerar. A corregirlas va encaminada la presente edición. Manchas lleva, sin duda; pero en ella verá el lector que quiera cotejarla con la de Valencia no pocas variantes, las cuales servirán quizá de atenuación a los descuidos." (Fernández Llera, en Simón Abril 1890, IV)

Varias cosas llaman la atención en esta edición y en este prólogo. La primera, y más evidente, es que por primera vez se imprimen las *Seis comedias* de Terencio de Simón Abril sin que las acompañe el texto original latino. Es, por tanto, una edición monolingüe en español. Está dirigida a un público que quiere leer las comedias de Terencio en castellano, y en buen castellano, no un castellano apegado al latín. Se trata de disfrutar con la lectura, de comprender lo que se dice y de trasladar al poeta latino a un español que lo haga tan divertido, intenso o brillante como fue en su tiempo en latín. El prólogo de Fernández Llera lo dice claramente, ha tratado de aclarar los pasajes oscuros, de darle luz a cómo debió ser una posible representación teniendo en cuenta la división correcta de escenas, de mejorar la puntuación para que la lectura resulte más fluida y el texto se entienda. Ya no estamos, por tanto, ante una edición escolar o destinada a la enseñanza del latín como lengua de comunicación o como lengua internacional. Ni siquiera se trata de recuperar el latín como lengua culta. El castellano ya es una lengua culta, y capaz de ser usada en cualquier ámbito de comunicación. Como se puede leer en este prólogo transcrito, se

menciona que en este momento se han establecido mejor los textos latinos, pero se dice que "merced a la labor de algunos eruditos", no publica cuáles. Evidentemente si no lo hace es porque para su edición ese dato no era importante, es más, cargar el prólogo con citas de nombres complicados y la indicación de ediciones de oscuros personajes dedicados a comprobar diversos manuscritos latinos no era lo indicado para el público al que se dirigía la edición. El latín ya no es más importante que el español, tal como se desprende de los nuevos planes de estudio que aparecieron tras 1868, en los que se podía cursar segunda enseñanza sin pasar por las clases de latín (López 1996, 212).

Pero la figura principal de esta edición no es Fernández Llera, sin menoscabar su esfuerzo y su buen hacer. Quien está detrás de esta nueva impresión de las *Seis comedias* de Pedro Simón Abril es Marcelino Menéndez Pelayo, que es referencia ineludible en este periodo para el estudio de la Literatura Latina y era el responsable intelectual de la Biblioteca Clásica de Luis Navarro en estos momentos. Menéndez Pelayo configuró los estudios de Tradición Clásica en España, siendo quien utiliza por primera vez esta etiqueta, una vez que Domenico Comparetti la hubiera acuñado en su estudio sobre Virgilio en la Edad Media (García Jurado 2008a, 11). Menéndez Pelayo dedica sus primeras obras a la recopilación de los traductores a lengua castellana de obras clásicas y a la búsqueda de cuáles son los manuscritos latinos que se encuentran en nuestro país y las ediciones que se han sucedido a lo largo del tiempo de las obras latinas originales. Estas obras, claro está, son sus fichas para la *Biblioteca de traductores* y la *Bibliografía hispano-latina*. Al modo de Mayans, Don Marcelino se plantea la traducción como medio de relación de la Literatura Latina con la Española.

Estas obras siguen la corriente positivista de finales del siglo XIX, se enmarcan en una defensa de la ciencia y particularmente de la Ciencia Española. No en vano, la obra que dio fama a Menéndez Pelayo llevó precisamente este título *La ciencia española* (Madrid, 1888) y en ella defendía nuestro erudito las aportaciones de España a la ciencia moderna contestando así a Gumersindo de Azcárate (García Jurado 2004, 128).

No fue la única vez que Menéndez Pelayo promovió la reimpresión de alguna de las obras de Pedro Simón Abril. Cuando publicó las *Obras completas de Marco Tulio Cicerón traducidas del latín por Marcelino Menéndez Pelayo* (Madrid, 1879-1901), las *Epístolas familiares* que se imprimieron fueron las traducidas al castellano por el humanista del XVI (tomos 77 y 79 de la colección Biblioteca Clásica de Luis Navarro).

Debemos interpretar la aparición de esta nueva edición revisada de las *Seis comedias de Terencio* de Simón Abril en este contexto. Al impulsar esta reedición, Menéndez Pelayo está trabajando en varias vertientes a la vez. Con la puesta en circulación de una buena traducción de las comedias de Terencio llena un vacío que duraba ya más de un siglo, pues desde Mayans 1762 no había habido ninguna otra publicación completa de la obra terenciana. Por otro lado, volvía a hacer presente a finales del siglo XIX a un humanista del siglo XVI, Pedro Simón Abril, hombre, como hemos visto, preocupado por la enseñanza del latín y primero en traducir al castellano la obra completa del comediógrafo latino. Además, Simón Abril había sido autor de varias obras en latín, *Methodus latinae linguae docendae atque ediscendae...* (Zaragoza, 1569), *Introductionis ad libros Logicorum Aristotelis...* (Tudela, 1572), *Artis grammaticae latinae linguae rudimento...* (Zaragoza, 1576). Esto lo convertía en un autor hispano-latino de los que tanto interesaron a Don Marcelino por ser los constructores de

ese puente de unión entre la latinidad y la españolidad. Recordemos lo que a propósito de los traductores antiguos nos dice el mismo Menéndez Pelayo en la "Advertencia Preliminar" a su *Bibliografía hispano-latina* (1952, 3):

"En los comentarios debidos a humanistas españoles comentaré con particular cuidado todo lo que hayan aportado de nuevo, ya a la crítica verbal, es decir, a la recta y depurada lección de los textos, ya a la exegética, es decir, a la interpretación de su sentido, ya, finalmente, a la crítica literaria y arqueológica. Creo que este trabajo no ha de ser inútil para restituir a los nuestros lo que en justicia se les debe, porque se trata de obras que nadie lee, que muchas veces se encuentran perdidas en el fárrago de las ediciones *variorum*, y que se han ido incorporando en la erudición moderna sin que nadie se acuerde de los primitivos inventores." (Menéndez Pelayo 1952, 3)

Tenía presentes Don Marcelino, cómo no, las acusaciones de Tiraboschi y Bettinelli que animaron a muchos eruditos patrios del siglo XVIII a lanzarse en defensa de que los autores españoles, incluidos los hispano-latinos, no eran responsables del mal gusto literario que imperaba en Europa (García Jurado 2004, 128 y 129). La defensa del buen gusto español empezó inmediatamente, a cargo incluso de jesuitas expulsos como el padre Lampillas, Fernando Navarrete y Montiano (Hernández 2006, 5), pero continuará hasta principios del siglo XX, y uno de los continuadores de este trabajo fue Menéndez Pelayo. Aún así, el buen gusto debía, no solo ser defendido, reeditando a un traductor del siglo XVI, sino mantenido, reeditando a ese traductor, Simón Abril, en castellano de fines del XIX, para que pudiera ser leído con disfrute por todos los españoles.

Ya no estamos, entonces, en la necesidad de la enseñanza de la lengua latina, sino en la popularización de los textos de los autores grecolatinos, esto es, en el intento de elevar el nivel cultural del país. Para ese fin, nadie mejor que los comediógrafos, pues el teatro era el

entretenimiento por antonomasia de nuestros antepasados de finales del siglo XIX. No debió ir mal de ventas el libro de las *Seis comedias de Terencio* de 1890, pues en 1917 la editorial decidió volver a imprimirlo, esta vez con el título: *Terencio / Teatro completo*.

Finalizamos nuestro recorrido por las ediciones de la traducción de Simón Abril precisamente con esta reimpresión de 1917 de las *Seis Comedias* refundida por V. Fernández Llera. La edición contiene exactamente el mismo texto de la impresa en 1890, incluso el mismo prólogo fechado en “Santander, Septiembre 1890”. Ha comenzado el siglo XX, la editorial Hernando ha comprado los títulos de la Biblioteca Clásica de Luis Navarro y cree buena idea volver a imprimir una publicación que ya apareció veintisiete años antes. La colección podría haberse mejorado, pero se convirtió en el *corpus* de textos clásicos traducidos más completo y coherente publicado en España. Para muchos fue la única posibilidad de acceso a numerosas obras de la antigüedad.

Queda reflejado en este apartado que la traducción de Simón Abril se editó en tres momentos en los que se creyó conveniente la vuelta a los clásicos grecolatinos: el Renacimiento del siglo XVI, la Ilustración del siglo XVIII y la “Edad de plata” de finales del siglo XIX y principios del XX.

3 PLAUTO EN LOS MANUALES DE LITERATURA LATINA ESPAÑOLES Y EUROPEOS

Se propone la revisión de los libros de estudio que se utilizaron en las universidades españolas durante la "Edad de plata". De esta manera comenzamos el acercamiento a los hechos académicos que más tarde completaremos con un repaso a los sucesos históricos que ocurrieron mientras se creaban las nuevas leyes sobre educación durante este periodo y con el recuerdo de la influencia durante aquellos años de destacados profesores como Camús y González Garbín.

En este momento también se desvelará la controversia del *Plauto vascongado*. La discusión, como veremos, no fue solo sobre la lengua vasca, pues otros pueblos con lenguas antiguas también intentaron encontrar sus antecedentes en la lengua cartaginesa. Pero la disquisición mostrará la consideración que personas cultas de nuestro país tenían sobre Plauto a principios del siglo XIX. Sin duda se trata de un rasgo que recibió su impulso del movimiento romántico, una forma de entender la historia y la cultura en general que impregnó todos los ámbitos:

"La enseñanza de la literatura grecolatina también se vio poblada de profesores románticos. Voy a enumerar unos cuantos nombres básicos: Alfredo Adolfo Camús, Braulio Foz, Salvador Costanzo. Hay otros nombres menos significativos que, no obstante, también contribuyeron a este nuevo estado de cosas: Ángel María Terradillos, profesor en la flamante Universidad Central, escribe un escueto manual de Literatura Latina, en 1846, fecha de su primera edición, que luego vuelve a publicar en 1848 con importantes modificaciones. En su simplicidad, el manual refleja ya las ideas fundamentales de lo que se entiende como la "historia filosófica" (frente a la "historia crítica" del siglo anterior). Se trata de la historia entendida como el proceso por el que un pueblo nace, crece y entra en la decadencia. Las ideas de Friedrich Schlegel pueden encontrarse en este manual, sobre todo cuando habla de Virgilio como poeta épico culto que no refleja bien las tradiciones populares de su pueblo, frente a Homero." (García Jurado 2008c [blog])

Acerca de la influencia que estos libros pudieron tener, de su aceptación en el ámbito estudiantil, podemos aportar un ejemplo de que, por lo menos los primeros manuales de los que vamos a tratar, se usaron en la bibliografía académica que se aconsejaba a los alumnos. Nos referimos al programa de curso de Literatura Latina que impartía en la universidad de Granada en 1880 el profesor Francisco de Paula Villa Real y Valdivia¹⁰⁰ (1848-1908), catedrático supernumerario de la asignatura (Villa Real 1880, portada). Es un plan detallado de las clases para los estudiantes de Derecho, tal como avisa el propio título, y tras cada una de las lecciones indica la bibliografía donde se pueden estudiar los temas propuestos.

Hemos revisado este curso y hemos encontrado que el profesor Villa Real está completamente al día en cuanto a los nuevos conocimientos sobre su asignatura, pues en la “Advertencia”, con la que comienza el cuaderno, menciona indistintamente Literatura Latina y Literatura Romana (Villa Real 1880, VIII). También conoce la bibliografía española y extranjera.

El plan comienza con la historia externa, pues la Lección 1ª, punto A, se dedica a “El conocimiento de la historia del pueblo, cuya literatura va a estudiarse (*Preliminares históricos*)” (Villa Real 1880, 3). Para el estudio de esta lección remite a Mommsen, Coulanges, Cesar Cantú o Teuffel, entre los extranjeros, y a los españoles Villar, Canalejas, Mohedanos y la traducción española de Baehr. En la Lección 2ª, dedicada a “Preliminares literarios esenciales” remite a Niebuhr, Shoell, Villar, Díaz, Costanzo, Pierron, Ficker y de nuevo a Baehr y Canalejas (Villa Real 1880, 6). Para el estudio “histórico crítico de la literatura latina” propone la división de la literatura romana en cinco etapas, para lo que remite a una bibliografía

¹⁰⁰ F. P. Villa Real Valdivia, natural de Mondújar (Granada), fue alumno de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Central durante el curso 1867-68.

que contiene: “Programa de literatura clásica, de D. Alfredo A. Camús.- Schoell, Litterature Romaine.- Baehr, Literatura latina.- Canalejas, apuntes de un curso de Literatura latina.- Teuffel, Litterature Romaine.- Regules, Literatura latina.- Villar, Literatura latina” (Villa Real 1880, 12). Concretamente, a Plauto, dedica las lecciones 11, 12 y 13, que tienen una bibliografía común, o como lo titula Villa Real “Fuentes de conocimiento para estas lecciones”:

“Teuffel, Shoell, Paul Albert, y Pierron, Litteratures Romaines.- Las obras Españolas de Literatura latina, citadas en la lección anterior [que fueron: Villar, Costanzo, Terradillos, Díaz, Regules, Canalejas y Baher [sic], Literaturas latinas].—Roquefort, dissertation sur Plaute et ses ouvrages, 1815.—Naudet.—Id. Collection Nisard, Teatro de los latinos.—Henriot, mœurs juridiques et judiciaires del'ancienne Rome d'après les poetes latins, 1865.—G. Garbin, traducción y estudio preliminar á algunas comedias de Plauto, Granada. 1879.—Ficker, Litterature classique.—Schlegel, historia de la Literatura dramática.—Mohedanos, historia literaria de España.” (Villa Real 1880, 31)

Por tanto, los manuales que vamos a revisar y las ideas que contienen, podemos decir que tuvieron amplia difusión académica en nuestro país.

Pero en el pasaje transcrito, queremos llamar la atención sobre “Collection Nisard, Teatro de los latinos”. Se trata de uno de los volúmenes de *Collection des auteurs latins avec la traduction en français, publiés sous la direction de M. Nisard*, que, compuesta de una treintena de gruesos tomos, se publicó en París por J. J. Dubochet entre 1837 y 1847. Esta colección fue reeditada muchas veces, por los hermanos Firmin-Didot (nosotros citamos por la edición de 1866), y sabemos que el Ateneo de Madrid la compró para su biblioteca en 1848:

“Coleccion de clásicos latinos, publicada bajo la direccion de NISARD. Esta coleccion comprende los autores siguientes

Plauto, Terencio, Séneca el Trágico [sic].— Lucrecio, Virgilio, Valerio Flaco.— Ovidio.— Horacio, Juvenal, Persio, Sulpicio, Cátulo, Tibulo, Propertio, Galo, Maximiano, Phedro, Publio Siro.— Stacio, Martial [sic], Manilio, Lucio Junior, Rutilio, Gratio Falisco, Nemesiano, Calpurnio.—Suetonio.— Lucano. Silio Itálico, Claudiano.— Tito-Livio.— Séneca el filósofo.— Cornelio Nepote, Quinto Curcio, Justino, Valerio Máximo, Julio Obsequens.— Quintiliano, Plinio el Joven.— Petronio, Apuleyo, Aulo Gelio.—Caton, Varron, Columela, Paladio.— Macrobio, Varron [sic], Pomponio Mela.— Salustio, Julio César, Velejo Patérculo, Floro.— Tertuliano, San Agustín, Celso, Vitrubio, Censorino y Frontino." (Mateos 1849, 20)

Los manuales que vamos a revisar deben mucho a esta colección Nisard¹⁰¹, por lo menos en lo que se refiere a la biografía de Plauto y los comentarios sobre sus obras. El apartado "Notice sur la vie et les ouvrages de Plauto" lo firma Alphonse François¹⁰² (1802-1888), y el volumen correspondiente al teatro latino se publicó por primera vez en Francia en 1844. Desde su aparición, este libro fue referencia para los manuales españoles de todas las etapas educativas, como se puede comprobar en *Colección de autores selectos, latinos y castellanos para uso de los institutos, colegios y demás establecimientos de segunda enseñanza del reino*¹⁰³, mandado publicar por real orden tras la aprobación del Plan Pidal en 1845, que afirma tomar los datos biográficos sobre Plauto de "François"

¹⁰¹ Jean Marie Napoléon Désiré Nisard (1806-1888), político, escritor y crítico literario francés. Condecorado con la Legión de Honor, fue director de la Escuela Normal Superior y senador durante el segundo imperio.

¹⁰² Ensayista, traductor, ilustrador y editor científico, fue auditor en el Consejo de Estado y después Consejero de Estado en servicio extraordinario. Colaboró en el *Journal des débats* y en el *Constitutionnel*.

¹⁰³ Los cinco tomos de los que se compone la *Colección* aparecen sin el nombre de los redactores o selectores, solo se menciona en el tomo I que el Gobierno tuvo a bien consultar y solicitar la colaboración de "los eminentes literatos los Excelentísimos Sres. D. Manuel José Quintana, D. Juan Nicasio Gallego y D. Alejandro Olivan, quienes deseosos de contribuir por su parte á esta reforma de los estudios de humanidades, han ilustrado esta materia con sus sabias é importantes observaciones" (*Colección* 1851, viii). Esta colección tuvo dos ediciones consecutivas, la primera entre 1849-1856, la segunda a partir de 1851. El volumen IV, en el que aparece Plauto, y el texto en latín de *Captivi*, se publicó en 1856.

de la “Coll Nisard” (*Colección* 1856, 636) y en el resto de autores, anuncia en el Prólogo, también sigue la “esmeradísima que se publica en París bajo la dirección del sabio profesor de elocuencia latina del Colegio de Francia, Mr. Nisard” (*Colección* 1856, viii).

La “Notice” de François en la *Collection* Nisard presenta en ocho páginas una biografía de Plauto (Nisard 1866, i y ii), una breve lección sobre el origen y evolución del teatro latino hasta Plauto (Nisard 1866, ii), una defensa rotunda del arte plautino frente a las acusaciones vertidas por diversas autoridades tanto contemporáneas como antiguas (Nisard 1866, ii a vi) y un elenco de las traducciones francesas de las comedias (Nisard 1866, vi a viii). Después, da paso a “Analyse des comédies de Plaute”, donde resume el argumento de cada una, ensalza las virtudes que destacan en cada título y guía al lector sobre lo más interesante de cada composición (Nisard 1866, ix a xix). A continuación aparece “Plan des théâtres antiques”, que completa esta introducción hasta la página veinte. El detalle de lo que dice sobre la vida de Plauto, con la que comienza el tomo de Nisard, lo vamos a ir señalando a lo largo del repaso de los manuales que viene a continuación. Aun así, cabe señalar que François es deudor de Fabricius, a quien sigue a cada paso, pero no se conforma con copiar los datos de la *Bibliotheca*, sino que añade el autor francés comparaciones con las vidas privadas de otros autores teatrales como Molière o Shakespeare e incluso fantasea sobre cuáles debieron ser los sentimientos del comediógrafo latino ante las circunstancias que se le presentaron a lo largo de su vida. De esta manera, va surgiendo una vida de Plauto “inventada” y que sería transmitida tal cual, o incluso inflada con más invenciones, por muchos de los autores que vamos a estudiar.

3.1. Plauto como uno de los autores clave de la historiografía literaria de carácter romántico

La nueva forma de pensar romántica, la que Gilbert Highet (1996, 103) denomina “La era de la revolución”, favoreció a ciertos autores clásicos que hasta entonces habían sido descartados por la Ilustración. El primer defensor de Plauto fue el alemán G. E. Lessing (Highet 1996, 129), quien, ya en 1750, había publicado sus *Beyträge zur Historie und Aufnahme des Theaters*, para reafirmarse en la defensa de Plauto que había escrito en la introducción a su traducción de *Captivi*. Se trataba de una defensa acompañada de muchas críticas, pero era el primer paso para ver al autor de Sársina con otros ojos.

Esta “revolución” llegaría a España, donde los románticos también convirtieron a Plauto en un síntoma de modernidad. Los manuales que vamos a repasar aquí han sido estudiados por García Jurado, que concluye que:

“Entre finales del siglo XVIII y la primera mitad del siglo XIX se configura una nueva visión de la literatura latina que podemos considerar romántica. Esta nueva visión, que nace en Alemania y Francia, se transfiere a España hacia 1846, al calor de las nuevas disposiciones legislativas. Tales ideas románticas sobre las letras latinas de la Antigüedad convierten a estas en una literatura nacional romana [...]” (García Jurado 2011b, 232)

Siguiendo su estudio vamos a repasar brevemente algunos de los manuales decimonónicos anteriores a 1868, sobre todo en su forma de acercarse a Plauto, para averiguar cómo se vio al poeta en unos manuales que se seguían estudiando en la “Edad de plata”, como hemos visto en el cuaderno de Villa Real y Valdivia.

Los manuales que revisamos en este apartado son, por orden cronológico:

- TERRADILLOS, Ángel María: *Manual histórico-crítico de la literatura latina por Don Angel Maria Terradillos*, Madrid, [s.n.] Impr. Vda. De Jordán e hijos, 1846.
- TERRADILLOS, Ángel María: *Curso elemental de literatura latina: arreglado al programa del Gobierno con presencia de los críticos más notables, tanto antiguos como modernos por Angel Maria Terradillos*, Madrid, [s.n.] Impr. de La Ilustración, 1848.
- DÍAZ, Jacinto: *Lecciones de literatura latina escritas por Jacinto Díaz, presbítero, doctor en ambos derechos, y catedrático de dicha asignatura en la Universidad de Barcelona*, Barcelona, [s.n.] Impr. Tomás Gorch, 1848.
- COSTANZO, Salvador: *Manual de literatura latina: con una breve noticia de la literatura latino-cristiana, y un catálogo bibliográfico de las obras y los escritores, reunidos por Gronovio y Grevio en sus voluminosas colecciones, para que sirva de complemento a toda la historia de la literatura, contenida en este manual y en el de literatura griega. Escrito por Salvador Costanzo*, Madrid, [s.n.] Establ. Tip. de Francisco de P. y Mellado, 1862.

El contexto que rodea a los tres primeros manuales es el de la reforma emprendida por A. Gil de Zárate (1796-1861) en el decenio de los años 40 que propició la legitimación de los planteamientos históricos. Es la época de A. A. Camús y la publicación de estos manuales de literatura que

podemos denominar "románticos", como el de Terradillos o el de Costanzo: "se trata de una etapa presidida por una constante tensión entre el discurso histórico propiamente dicho, constituido por periodos sucesivos, y los géneros literarios, herencia de la poética" (García Jurado 2011b, 209). Esto es lo que vamos a encontrar en los libros de Terradillos¹⁰⁴. El primero, el *Manual*, lo escribió rápidamente para tener un programa de curso con el que afrontar la asignatura de la que había sido nombrado profesor. Al segundo, el *Curso*, le pudo dedicar un poco más de tiempo y es de suponer que fue el libro de texto de sus alumnos durante su periodo de docencia en la Universidad de Madrid como catedrático de la asignatura *Perfección del latín*. Se trata, además, del "primer manual oficial relativo a la literatura latina en España y su precedente fue la *Compendiaria in Latium via* de C. González Emeritense (S. XVIII) publicada

¹⁰⁴ "Se desconocen las fechas de nacimiento y óbito de Terradillos, aunque podemos presuponer que nació a finales del siglo XVIII o en los primeros años del XIX y murió en la década de los sesenta o setenta del siglo XIX. Fue catedrático de la Universidad de Madrid (Conde de la Viñaza 1978 [1893]: III, 1033) y, con anterioridad, miembro de la Real Academia Greco-Latina, al menos, hasta la desaparición definitiva de esta institución, en torno a 1849. También perteneció a la Academia de Profesores de Primera Educación, según consta en la publicación *El Educador*, en 1842. Y en el ámbito de la gestión podemos constatar que fue director del Colegio del Rosario (Madrid). [...] Merece destacarse, en este clima cultural, su pertenencia, como Secretario General, al Instituto Español, cuando ejercía como Presidente el Marqués de Sauli. [...] conviene anotar la importancia de Terradillos en el campo de la filología latina, pues fue el «autor del primer manual de literatura latina publicado en España» (Hualde-García 2004: 197). Esta obra, su misma confección, responde a una necesidad socio-política: «la creación del estado moderno o el comienzo de la edad contemporánea» (Fernández Corte 2004: 99). La pugna entre el latín y las lenguas vernáculas, entre la enseñanza del latín (tal y como apuntamos a la hora de tratar el papel de la Academia Greco-Latina) y la enseñanza del español, la enseñanza en latín y la enseñanza en español, un estado alternante liberal-absolutista que favorece el español (como manera de forjar identidades nacionales) o el latín (manifestación del régimen antiguo), respectivamente, o, incluso, la relación entre teoría y práctica literarias, entre leer para escribir o leer para formarse, entre literatura e historia, entre retórica y poética... todas estas dialécticas se encuentran en el germen mismo de la producción lingüística y literaria de Terradillos, como en la de tantos otros tratadistas de la época." (Zamorano 2008, 50-53)

en Madrid en 1792 [...] redactada todavía en latín” (García Jurado 2011b, 222).

El profesor Terradillos, en el Prólogo del *Manual* explica las circunstancias en que tuvo que escribir el libro y confiesa, quizá ingenuamente, que el primer curso que tuvo que explicar de esta asignatura lo tuvo que preparar “escribiendo, con anterioridad de un solo día, las explicaciones histórico-críticas de los autores clásicos del Lacio, terminando así felizmente el desempeño de una cátedra no conocida en España” (Terradillos 1846, VIII). Después, quiso aprovechar todo aquel trabajo para escribir el *Manual*, pero “me encontré que el programa, dado por el gobierno para esta asignatura, trastornaba absolutamente el plan que yo seguía; pues que mi trabajo, metodizado por el orden cronológico, disentía bastante de la explicación por el orden de géneros, que preceptúa el gobierno” (Terradillos 1846, IX). He aquí, por tanto, la muestra de la tensión que mencionábamos. Aun con esta restricción, Terradillos, en la “Introducción” que sigue, insiste: “Trazando, empero, otro rumbo el programa dado por el gobierno para esta asignatura, forzoso nos será marchar por sus huellas, sin dejar por eso de seguir, en cuanto sea posible, el orden cronológico” (Terradillos 1846, 4). Hacia el final del *Prólogo* confiesa sus fuentes: “Rollin, Batheus, La Harpe, Chateaubriand, Villemain, Fenelon, *Via in Latium*, Lecluse, *Opera et fragmenta veterum poetarum latinorum*, *Biografía universal*, *Repertorio de literatura antigua y moderna*, sin contar otros muchos” (Terradillos 1846, X) y entre esos se encontraron muy posiblemente Nisard y Fabricius.

Sitúa, Terradillos, a Plauto en “La segunda época, o infancia de la poesía”, en el Capítulo II, tras dedicar un epígrafe a cada uno de los dramaturgos cómicos de los que tan solo conservamos fragmentos o

noticias, rasgo que muestra una estética prerromántica del fragmento y del texto descubierto (García Jurado 2011b, 210). Prácticamente dedica a Plauto el mismo número de líneas que a Attio o Ennio. Lo nombra “Marco Accio Plauto”, da por seguras las fechas de su nacimiento y muerte (227-184 ant. J. C.) y lo hace nacer en “Ungría”, error que se corregirá en el *Curso* de 1848 por “Hungria” [*sic*]. Luego, la breve biografía cuenta que se gastó la considerable suma ganada con las comedias en “adornos de teatros”, aunque “otros dicen que se hizo comerciante” y se vio reducido en su vejez “a entrar de criado con un panadero para mover la piedra del molino; si bien con algunas fábulas o comedias que de nuevo compuso mejoró al fin de fortuna” (Terradillos 1846, 16). De estos datos biográficos cabe señalar que solo es cierto, según el testimonio de Aulo Gelio, que trabajó en la rueda de un molino¹⁰⁵, pero que fuese deudor por culpa del teatro es algo que no han transmitido las fuentes antiguas, pero sí se encuentra en la “Notice” de François (Nisard 1866, i). Hace a Plauto imitador de Filemón, Dífilo “y otros griegos”, pues en páginas anteriores lo había hecho imitador sobre todo de Menandro (Terradillos 1846, 10), “poniendo mucho de su invención y acomodando sus piezas a las costumbres de su nación”, pues todavía no se aceptaba a Plauto como original.

¹⁰⁵ Esta anécdota va a ser muy importante para el resto de este trabajo, por lo que para el estado de la cuestión remitimos a lo que dice Aurora López: “La noticia de Aulo Gelio III 3, 14, sobre su trabajo en un molino, después de haberse arruinado, es posible que sea cierta. O un invento para llenar un vacío biográfico. En *Comedia romana* A. Pociña y yo decimos: «Si nos creemos la historia, tendremos un Plauto algo más conocido, pero con unos datos que ayudan bastante poco para comprender su obra; si no nos la creemos, nos quedaremos con un perfecto desconocido, cuya obra sin embargo nos lo vuelve cercano, casi familiar, por supuesto entrañable» (pp. 64-65)” (López López 2010, 10).

De las comedias cuenta Terradillos que se le reconocen veinte, pero solo da el título de seis: “el *Anfitrión*, la *Aulularia* (o la arquilla), *Curculio* (o el parásito), *Epídico* (o el pendenciero), los *Menechmos* y el *Soldado fanfarrón*”. Aporta las opiniones encontradas de Cicerón, Quintiliano, Varrón y Horacio. En cuanto a los juicios modernos cree poderlos conciliar diciendo:

“[...] que abunda en fuego y agudezas, que sobresale en el arte de pintar los caracteres; pero que abusa con frecuencia de las buenas palabras y que empleó algunas oscuras, toscas y obscenas para hacer reír al pueblo bajo. No puede hacersele inculpación por sus frecuentes arcaísmos; porque es preciso atribuirlos al gusto del siglo en que vivió.” (Terradillos 1846, 17)

Finaliza reproduciendo el epitafio del sarsinate, igual que finaliza el apartado dedicado a la biografía de Plauto por François (Nisard 1866, ii). Páginas después, a Terencio tampoco le dedica mucho más espacio. Lo alaba por su elegancia, pero al compararlo con Plauto dice que, en el estilo, Terencio es superior a Plauto, “aunque le sea inferior en sal cómica y en agudezas” (Terradillos 1846, 180). También nombra sus seis comedias y lamenta que no hayan llegado hasta nosotros alguna más de las muchas que le supone la tradición.

Consultamos ahora el *Curso* de Terradillos para comprobar que en cuanto a Plauto no hay grandes cambios. Sitúa al poeta de nuevo en el *Segundo periodo*, pero ya no lo llama “infancia” sino “adolescencia”. Comienza la redacción de cada periodo incluyendo un resumen sobre “acontecimientos políticos”, “cultura” y “lengua” antes de exponer a los autores. En la biografía del sarsinate añade que cuando el poeta se arruinó era “jefe de una comparsa de comediantes” (Terradillos 1848, 37), noticia que debe a François que lo describe como *directeur* (Nisard 1866, i). El

resto del texto es el mismo que el del *Manual*, pero aumenta los defectos de Plauto: "su estilo es desigual: su versificación no está regulada; pues emplea con mucha negligencia la prosodia y el metro". Ciertamente, aún no habían sido publicados los estudios sobre *cantica* en Plauto, pero ya François anota que si no podemos defender la buena métrica plautina seguramente se debe a que todavía no se han completado los estudios sobre su versificación "le rythme des vers de Plaute n'est pas encoré bien connu, malgré tous les efforts des savants" (Nisard 1866, vi). En cuanto a las comedias, el texto no ha cambiado nada: se nombran, se traducen algunos títulos y no se dice más.

Donde sí hay muchos cambios es en la exposición de Terencio: añade una valoración crítica de cada una de las seis comedias, aunque no desvela el argumento de ninguna (Terradillos 1848, 40). Después, se extiende en la comparación de Terencio con Plauto y Cecilio, de la que sale reforzado el cartaginés por su pureza en el estilo, su fineza, su rigor en los principios de la prosodia y el metro y su moralidad superior (Terradillos 1848, 41). En fin, Terencio, para Terradillos, es mejor que Plauto por muchas razones.

Valoración muy parecida nos encontramos en las *Lecciones* de Díaz¹⁰⁶ (1809-1885), comenzando porque el profesor de la Universidad de Barcelona "compone un manual donde expresa su incredulidad ante los nuevos principios de la asignatura [...] Fiel a los fundamentos universales e inmutables de la poética, no entiende Díaz que haya diferencias de gusto nacional entre las literaturas [...] Esta postura calificable de reaccionaria

¹⁰⁶ Jacinto Díaz y Cicart, nacido ca. 1809, natural de Vallfogona (Barcelona), regente de Lengua griega en 1846.

[...]” (García Jurado 2011b, 220 y 221). Postura que nos hará entender mejor el carácter romántico de los manuales de Terradillos y Costanzo.

El manual del presbítero Díaz se presenta como un diálogo renacentista, en el que van apareciendo preguntas a las que el propio autor contesta. De esta manera nos enteramos de que la literatura latina se divide en tres secciones “poesía, elocuencia e historia” (Díaz 1848, 3), división calcada de la *Poética*. Distingue cinco épocas, aunque luego el manual no se muestra muy consistente con los tiempos y nombres que asigna a estas épocas. Plauto aparece en la Lección VI (Díaz 1848, 12) en la “Segunda época o la infancia de la poesía”. De la biografía del sarsinate viene a contar lo mismo que Terradillos, que invirtió mal la fortuna ganada con las comedias en el comercio, según unos, en adornos para el teatro, según otros, y tuvo que hacer rodar la rueda de un molino. Llama la atención sin embargo la etimología que propone para el nombre del poeta, *πλατυς*, “anchura, por ser extraordinaria la de sus pies” (Díaz 1848, 12) y que debe a François (Nisard 1866, i) y a Fabricius, y estos a Festo. También igual que Terradillos menciona solo seis comedias plautinas, pero añade un brevísimo comentario de algunas:

“El *Anfitrión*: la *Aulularia*, olla pequeña llena de oro perteneciente a Euclión avariento: *Curculio*, gorgojo, nombre dado a un parásito: *Epídico* o pendenciero; esta era la comedia de que estaba más satisfecho su autor: los *Menechmos* o hermanos mellizos: *Pyrgopolinices*, vencedor de torres o ciudades, o soldado fanfarrón” (Díaz 1848, 12)

En cuanto a los juicios críticos anota los de los antiguos a los que ya estamos acostumbrados y de los modernos apunta noticias a favor y en contra del poeta latino, para concluir que todos tienen razón: “Hay mucha verdad en todos estos juicios: sin poder negar algunos de los defectos de

Plauto, merece él mucha consideración por haber reformado y mejorado el teatro romano, y por haber enseñado a los modernos" (Díaz 1848, 13).

Tras estas palabras comienza la semblanza de Terencio, que también hemos leído para establecer una comparación. Comienza la exposición con una frase lapidaria "Terencio merece ya casi encontrarse entre los escritores de la edad de oro" (Díaz 1848, 14). Luego vienen los datos sobre las comedias, entre los que hemos encontrado uno que no ha aparecido en ningún otro manual de los que hemos estudiado, pues pone el precio que alcanzó la comedia *Eunuco*, "8 mil sestercios, equivalentes a 4 mil rs. Poco más o menos". Finaliza este apartado dedicado al africano contestando a dos preguntas:

"¿En qué consiste el mérito principal de Terencio? En haberse sujetado escrupulosamente a las reglas del arte, en haber empleado un lenguaje tan castizo y tan delicado, que se acerca mucho al aticismo, y en haber sabido pintar las costumbres, e imitar la naturaleza ¿Falta a Terencio alguna de las cualidades que constituyen al verdadero poeta cómico? Le falta la sal cómica de Plauto, el variar los caracteres, y un poco de malignidad." (Díaz 1848, 14 y 15)

Nótese en la valoración del lenguaje de Terencio la denominación de "aticismo", en una clara preferencia de Díaz por la literatura griega sobre la romana.

El manual que revisamos ahora no llegó a ser oficial, aunque contó, con toda probabilidad, con el visto bueno del profesor Alfredo Adolfo Camús, amigo de Salvador Costanzo tal como se desprende de la dedicatoria que aparece al principio de su manual de literatura griega en la que el autor "tutea", en lo que seguramente es una broma entre colegas, al profesor de la Central (Costanzo 1860, s.p.). El *Manual* que nos interesa aparece en las librerías en 1862, dos años después del de literatura griega.

Estos dos libros, al mismo tiempo, son parte de una obra mucho más ambiciosa publicada en 1858 por Costanzo, *Historia universal desde los tiempos más remotos hasta nuestros días*. Así lo aclara el autor en el Prólogo con el que da comienzo el *Manual* que ahora estudiamos, “pero modificándolo y añadiéndole todas las noticias propias de la índole de esta obra” (Costanzo 1862, VIII). Esta *Historia universal* también contiene otros textos que revisaremos después. Hay que anotar aquí que el libro de texto de Costanzo se edita en un momento clave de la historia de la educación en España, pues en 1857 se había aprobado la Ley Moyano de Educación y en 1858 nació “la asignatura de literatura griega y latina, que dará ámbito propio a tales materias, independiente de las propias lenguas en que están escritas” (García Jurado 2011b, 225). Por eso, hasta ahora los manuales que hemos citado en este apartado, cuando incluían un verso o una sentencia en latín no la traducían. En el manual de Costanzo, en el que no solo aparecen sentencias sino textos completos como una ley de Numa, inscripciones romanas, etc. todo lleva, a continuación, la correspondiente “traducción castellana” (Costanzo 1862, 11 y 16).

“El libro sigue un orden cronológico atendido a los consabidos cinco periodos establecidos por Funccius” (García Jurado 2011b, 227). Plauto aparece en el Segundo periodo de la literatura latina. Sobre lo que podemos encontrar cuando leamos más adelante la exposición sobre el comediógrafo nos da una idea una frase que se encuentra en los “Preliminares” que escribe Costanzo al inicio de este periodo: “En la docta Grecia figura en primer término la tragedia, y sus actores son los dioses y los héroes; en Roma por el contrario, la comedia únicamente da lustre a su teatro” (Costanzo 1862, 25 y 26). Del sarsinate da Costanzo una biografía similar a las que acabamos de leer, solo que, para dar razón de su ruina,

une el gasto en pomposidades para el teatro con las empresas mercantiles mal dirigidas, lo que François había relatado como dos momentos distintos, lo que llevó a Plauto, según François, dos veces a la ruina (Nisard 1866, i); después también señala la anécdota del molino (Costanzo 1862, 38). También transcribe el epitafio, en nota, porque en el cuerpo del manual aparece traducido al español, como François lo tradujo al francés (Nisard 1866, ii). Y aquí comienza ya la defensa del autor latino, pues Costanzo llama la atención sobre que algunos críticos han considerado que Plauto era muy vanidoso si había escrito esas alabanzas sobre sí mismo. Costanzo replica que algo parecido hicieron Horacio, Dante, Tasso y Cervantes.

Pasa a la valoración crítica de las comedias plautinas, en las que ensalza el diálogo, la fuerza de la expresión y los chistes “pero estos rayan de vez en cuando en chocarrerías y vulgaridades, que ofenden el decoro y la modestia” (Costanzo 1862, 39). En cuanto a los arcaísmos, aporta dos argumentos para defender al poeta: 1) algunos son de muy buena ley, 2) el latín aún no había alcanzado su vuelo (Costanzo 1862, 40). Continúa con la valoración que sobre Plauto emitieron los autores antiguos, que ya hemos visto en los otros manuales, pero Costanzo alega toda una teoría sobre que estos críticos tan doctos vivían ya en otro tiempo distinto al de Plauto, y en una sociedad muy distinta, pues tanto Horacio como Cicerón y Quintiliano vivieron bajo el Imperio, mientras Plauto lo hizo bajo la República (Costanzo 1862, 41). En cuanto a las acusaciones de los modernos, el autor defiende en Plauto una originalidad propia, tanto en las obras que presenta al público como creaciones suyas como en las que presenta como traducciones de otros (Costanzo 1862, 43). Defiende al autor que sabe vestir con sus propios colores aquello que imita. En cuanto a las acusaciones de que Plauto es descuidado en la versificación, solo puede

aducir que los versos saturnios no tenían una medida regular y que los prólogos están escritos en una métrica impecable.

Luego, se disculpa por no poder extenderse en explicar cada una de las obras de Plauto y menciona solamente el título de tres comedias: “son muy recomendables Los Cautivos, el Epídico y El Anfitrión” (Costanzo 1862, 45).

A continuación, se anuncia Terencio, pero el autor da un quiebro y primero relata la vida y obra de Cecilio, al que convierte en eslabón entre Plauto y el cartaginés. Cuando por fin dedica unas líneas a Terencio comienza con una alabanza al amo que lo educó y lo instruyó “con amor paternal” y luego lo liberó (Costanzo 1862, 46). En la comparación con Plauto acepta todos los elogios que ha recibido Terencio a lo largo de la historia, pero juzga que el umbro presenta comedias más espontáneas. La clasificación, que ya hemos leído antes, que asignaba a Plauto el epíteto de “poeta del pueblo” y a Terencio “poeta de la nobleza” se convierte en Costanzo “el primero [...] puede merecer el nombre de poeta democrático; al paso que Terencio es acreedor al de poeta aristocrático” (Costanzo 1862, 48) y que se puede leer en François “l’acusan d’avoir écrit plutôt pur le peuple que pur les chevaliers” (Nisard 1866, iii). Cierra su disertación sobre Terencio sin mencionar más que su *Andriana*, y lo hace mientras relata la anécdota de que tuvo que dársela a leer a Cecilio para que la aprobasen los ediles, anécdota que anota deber a Guizot “Guillermo Guizot, el historiador, no el publicista adalid de la estúpida política ecléctica de Luis Felipe” (Costanzo 1862, 50).

Vemos, por tanto, grandes diferencias en lo que se relata sobre Plauto en estos manuales. Los primeros le dedican pocas líneas y no disculpan ninguna de las faltas que le había achacado la tradición. El último

propone una visión completamente distinta sobre el autor latino, al que mira desde las nuevas ideas románticas llegadas a España de forma tenue y tardía durante el periodo isabelino (1833-1868) (García Jurado 2011b, 208). Costanzo describe a Plauto como original y no tan servil de los modelos griegos, como poeta popular y “democrático”. Como veremos en puntos siguientes esta es la idea que irá tomando fuerza a lo largo de la “Edad de plata” y la que impregnará el conocimiento sobre la literatura latina que tendrán los estudiantes de entonces. Por eso, sobre Costanzo volveremos más adelante.

3.1.1. Plauto vascongado

Como comentábamos, en la *Bibliografía hispano-latina clásica* de Marcelino Menéndez Pelayo se encuentran unos documentos acerca de los que don Marcelino hace la siguiente apreciación “no entiendo esta ensalada” (Menéndez Pelayo 1952, 422). Esos tres documentos:

- F. Lécluse, (Con el seudónimo de Lor. Urhersigarria) *Plauto polígloto, o se, hablando libremente hebreo, cántabro, céltico, irlandés, húngaro, etc. Seguido de una respuesta a la impugnación el Manual de la lengua vasca*, por Lécluse, por el presbítero J.J. Moguel, por Lor. Urhersigarria¹⁰⁷. Tolosa, J. M. Douladoure, 1828. 12.º Tolosa.
- Fr. B. de Santa Teresa, *Disertación sobre el Catecismo plauto-vascongado*. San Sebastián, imp. De Ignacio Ramón Baroja, 1829. 8.º

¹⁰⁷ Transcripción de Fleury de Lécluse a la lengua vasca.

- J. I. Iztueta: *Carta eguiteniona D. Juan Ignacio Iztuetac apez D. Juan José Mogueli, Aita beacurtsu fraile Santa Teresacoac Plauto euscaldunaren icenarequin izquidatu duen obradhoaren gañean. Ceña arquitaratu duen Moguel berac. Onostian, R. Barojaren echean*, 1829¹⁰⁸. (En Allende Salazar: *Biblioteca del Bascófilo*.) (Menéndez Pelayo 1952, 421)

Consultado el catálogo de la Biblioteca Nacional aparecen dos documentos más que tienen relación con los de la *Bibliografía*:

- J. J. Moguer Elquézabal, *Plauto Bascongado o el vascuence de Plauto en su comedia Poenulo acto 5º escena 1ª y la impugnación del Manual de la lengua vasca*: impreso en Bayona de Francia, Año 1826 por Mr. Lécluse... S.l.: s.i., 1828.
- B. de Santa Teresa, *Plauto Bascongado ó El vascuence de Plauto en su comedia Poenulo, acto 5º escena 1ª y la impugnación del Manual de la lengua vasca impreso en Bayona de Francia año 1826 por Mtr Lecluse, Profesor de las lenguas hebrea, y griega por el presvitero D. Juan Nosé Moguer*. [S.l.: s.n.], 1828¹⁰⁹.

Por último, un documento más se añade a estos, publicado íntegro, junto a otros de los aquí reseñados, por Lakarra y Urgell:

¹⁰⁸ Carta que escribe D. Juan Ignacio Iztueta al presbítero don Juan José Moguel relativamente a la obrita que ha escrito con el nombre de *Plauto vascongado* el fraile venerable Padre de Santa Teresa, que ha hecho aparecer el mismo Moguel, Baroja, San Sebastián, 1829.

¹⁰⁹ Estas dos entradas de la Biblioteca Nacional corresponden a dos documentos distintos pero que tienen el mismo contenido, como se aprecia.

- Fr. B. de Santa Teresa, *Anti-Plauto polígloto o defensa de Plauto bascongado y de la impugnación del Manual de la lengua vasca de Mr. Lecluse*, Santander, 1829. (Lakarra y Urgell 1988, 479-539)

Todos estos escritos responden a una disquisición sobre el inicio del acto 5º, escena 1ª de la obra *Poenulus* o *El ladino cartaginés*¹¹⁰ de Plauto. Como decíamos, en febrero de 1826 apareció en Francia una obra titulada *Dissertation sur la langue basque* escrita por Mr. Fleury Lécluse (1774-1845), profesor de literatura griega y de lengua hebrea en la Facultad de Letras de Toulouse. El lingüista francés se hacía eco en su *Dissertation* (1826a) de las ideas vertidas en varios tratados¹¹¹ sobre lengua vasca editados en España en el siglo XVIII y principios del siglo XIX. En estos tratados, defensores de la antigüedad de la lengua vasca la hacían remontarse hasta la torre de Babel, hasta los fenicios, o hasta los iberos. Según el propio Lécluse cuenta en el *avant-propos* de su *Manuel de la langue basque* (1826b), una vez revisadas estas ideas y conociendo que Samuel Bochart¹¹² en el siglo XVII había intentado sin éxito la transcripción

¹¹⁰ Título de la última traducción de *Poenulus* a nuestra lengua llevada a cabo por Rosario López Gregoris para la editorial Cátedra, Madrid, 2010.

¹¹¹ Lécluse revisa: M. Larramendi, *Arte de la lengua bascongada. El imposible vencido*, Salamanca, 1729, y *Diccionario*, San Sebastián, 1745; P. P. de Astarloa, *Apología de la lengua vasca*, Madrid, 1803; y J. B. Erro y Aspíroz, *Alfabeto de la lengua primitiva de España...*, Madrid, 1806.

¹¹² Samuel Bochart (1599-1667) ministro de la Iglesia reformada de Francia, teólogo, geógrafo, naturalista, filólogo y notable políglota. Sus obras fueron reeditadas en el siglo XVIII. Del conocimiento de los trabajos de Bochart en España se encuentra un testimonio en el epistolario de Gregorio Mayans, quien escribió a Marcos Burriel en 1745 a propósito de unas monedas españolas halladas cerca de Cádiz que estaba estudiando: "No es mucho que V.Rma. no aya visto algún alfabeto púnico porque en esta lengua solamente se han visto algunas pocas medallas que son las que he dicho i tres más publicadas en la segunda de las dissertaciones de la Academia de Cortona. I en la misma lengua no sé yo que hasta

al hebreo de unos versos en lengua púnica¹¹³ que aparecen en la obra *Poenulus* del comediógrafo Plauto, se puso en contacto con Juan Ignacio de Iztueta, que acababa de publicar en 1824 su obra etnográfica sobre danzas vascas¹¹⁴. Lécluse solicitó a Iztueta que comprobara si los versos plautinos en cartaginés podían recordar al vasco antiguo. Enterado el vizconde Panat¹¹⁵, subprefecto de Bayona, y el cónsul francés en la misma ciudad,

ahora se aya publicado inscripción alguna sino la que se halla en el jardín de los padres jesuitas de Malta la qual es púnica i griega, como se puede ver en la dissertación primera de las de Cortona. I si allí se repitiera en griego lo mismo que en púnico, se podría adelantar mucho, pero no es assí por ser más larga la inscripción púnica. El Pénulo de Plauto no puede dar luz para la letura de los caracteres púnicos porque solamente está escrito en letras latinas i son mui falaces las congeturas de los que adivinan por la lengua hebrea, aunque es constante la afinidad de aquellas lenguas" (Mayans 1996, 55 y ss.).

Igualmente, conservamos una reflexión de Benito Jerónimo Feijóo en la que sitúa a Bochart entre los sabios equivocados: "Inmensa es la erudición que se ha gastado en este asunto. Pedíala sin duda la arduidad del empeño; pues era necesaria una gran lectura de casi todos los Autores profanos, para entresacar de ellos todas las circunstancias en que se encontrase alguna alusión entre las fábulas y las historias, y un profundo conocimiento de las lenguas Orientales, para buscar por medio, o del significado o de la etimología, la conformidad de los nombres de los héroes, o Deidades del Gentilismo con los de los Personajes de la Escritura. Uno y otro se ejecutó por sujetos extremadamente hábiles, como el Obispo Huet, el Padre Tournemine, Samuel Bochart, Nicolás Burtlero, Heinsio, Vosio, y otros. Pero todo fue cultivar con grande afán una tierra que no podía producir sino flores: quiero decir, que todas las fatigas de estos grandes hombres sirvieron a ostentar su ingenio y erudición, mas no a descubrir la verdad" (Feijóo 1733, t.VIII, d.V, 5).

¹¹³ El trabajo de Bochart fue aplaudido desde diversos foros, entre ellos el de los eruditos españoles, tal como se puede leer en una de las obras que tradujo el bibliotecario real Martínez Pingarrón: *Ciencia de las Medallas; con notas historicas i criticas; traducida del idioma francés ... por D. Manuel Martinez Pingarrón ...; con una disertacion del señor de Veauvais D'Orleans sobre la manera de discernir las medallas antigüas de las que son contrahechas*; tomo I., Madrid, Real Academia Matritense, Joaquín Ibarra, 1777.

¹¹⁴ J. I. Iztueta Echeberria (1767-1845) fue un folklorista, escritor en lengua vasca e historiador, autor de *Guipuzcoaco dantza gogoangarrien condaira edo historia* (Las antiguas usanzas de bailes, sonos, juegos y otras diversiones originales de la muy noble y muy leal provincia de Guipúzcoa), Baroja, San Sebastián, 1824.

¹¹⁵ Philippe Samuel de Brunet de Castelpers de Panat (1787-1860) de la Académie des Jeux Floraux. Títulos: vizconde de Panat, subprefecto de Bayonne, prefecto de Cantal, señor de la Isle Jourdain (1821), diputado por Gers (1827-1830), mantenedor de los Jeux Floraux.

don Luis Francisco Graslin¹¹⁶ (n. 1769), de la propuesta de Lélcluse, deciden solicitar al lingüista galo que se interesase al máximo en averiguar si los versos plautinos podían ser vasco antiguo. De esta manera, Lélcluse, remite su consulta, esta vez, a varios sabios vascos, y se decide encargar el trabajo al carmelita Fray Bartolomé de Santa Teresa¹¹⁷ utilizando como intermediario¹¹⁸ al presbítero Juan José Moguel¹¹⁹. Este será quien, finalmente, publique las cartas que se cruzaron el lingüista francés y el monje, motivo por el cual conservamos los originales de esta disquisición.

Lélcluse recibirá, por tanto, dos respuestas a su petición. La propuesta de traducción que le hace llegar Iztueta no tiene sentido ni guarda relación con el argumento de la escena de la comedia. En cambio, el trabajo del monje consigue ofrecer una versión de los versos plautinos que concuerda con lo que debe decir el personaje, pero, a cambio, debe realizar muchos cambios en los versos originales para poder acomodar su sentido y que se asemejen al vasco. Así lo explica Lélcluse en su *Manuel de la langue basque* publicado en agosto de 1826¹²⁰. El *avant-propos* de esta obra concluye que definitivamente, los versos que dice Hanno en *Poenulus* no guardan ninguna relación con la lengua vasca:

¹¹⁶ Miembro de la Legión de Honor, de la Orden de Carlos III de España y miembro honorario de la Sociedad de Estadística Universal. Autor de *De l'Ibérie, ou Essai critique sur l'origine des premières populations de l'Espagne*, publicado en París por Leleux en 1838.

¹¹⁷ Religioso carmelita, 1768-1836. Profesó en Corella (Navarra), tomando el nombre de Bartolomé de Santa Teresa. Prior de los conventos de Markina (1818-1821) y de Desierto de Sestao (1821-1824). Residió en Burgos, Santander y Lazkao. En este último convento ocupó el cargo de maestro de novicios.

¹¹⁸ Lélcluse no escribía en español, y Santa Teresa no escribía en francés, por lo que necesitaron un intermediario.

¹¹⁹ Juan José Moguel Elquézabal, escritor guipuzcoano, 1781-1849. Párroco de Jeméin (Vizcaya).

¹²⁰ Con segunda edición en 1874.

“Le texte des 10 vers puniques de la comédie du *Poenulus* (acte cinquième, scène première), tal que le donne Bochart Dans sa Géographie sacrée, (pag. 800), on tel qu’il se trouve dans toutes les éditions de Plaute, n’a pas paru présenter un texte basque”. (Lécluse 1826b, 6 - 12)

El texto de los 10 versos púnicos de la comedia *Poenulus* (acto quinto escena primera), tal como los presenta Bochart en su *Geografía sacra*, (pág. 800), y tal como se pueden encontrar en todas las ediciones de Plauto, no parecen representar un texto vasco. (trad. de la autora)

El trabajo que impulsó Lécluse y en el que involucró a los lingüistas vascos, se enmarca, claramente, en el *volkgeist* o el “espíritu del pueblo”, que arranca desde Montesquieu, que lo recoge de la *Germania* de Tácito, donde se ensalzan las asambleas populares que se celebraban en los bosques germanos. Montesquieu compara estas asambleas al parlamento inglés. Esta comparación es el núcleo de su libro *El espíritu de las leyes* (1748) en el que reflexiona sobre el poder del pueblo (García Jurado 2012b, [blog]).

Pero lo interesante de esta cuestión es que Lécluse proponga la investigación de los versos de Plauto¹²¹ y que ni Iztueta ni Moguel ni Santa

¹²¹ Tenemos constancia de otras investigaciones llevadas a cabo en los siglos XVII, XVIII y XIX. En el siglo XVIII un autor daba por sentado que la lengua del Hanón plautino debía ser la misma que la antigua lengua de Malta: *Annone Cartaginese, cioé Vera spiegazione della Scena dell'atto V della Commedia di M.A. Plauto in Poenulo fatta colla lingua moderna Maltese, o sia l'antica Cartaginese*, Giovanni Pietro Francesco Agius de Soldanis, Roma, Generoso Salomoni, 1757. Este documento se inscribe dentro del fenómeno que se dio en Italia y fue estudiado por humanistas de la Gran Bretaña, llamado “l’etruscheria”, como muestra el título de un libro anterior (1750) del mismo Agius de Soldanis: *Della lingua punica presentemente usata da maltesi... ouvero nuovi documenti li quali possono servire di lume all'antica lingua etrusca*. Por otro lado, el movimiento de los etruscómanos resurgirá a principios del siglo XX, “la nueva etrusquería”, según Pasquali en su *Preistoria della Poesia Romana* (1936), citado por Canfora (1991, 102).

Más curiosa, e improbable, pero deudora de los trabajos de Bochart, es la atribución de la lengua de los indios americanos a la lengua fenicia que se debe al misionero y etnólogo fray Gregorio García, que publicaba esta noticia en *Origen de los indios de el nuevo*

Teresa, ni los sabios vascos consultados se sorprendan cuando se les propone analizarlos. También se interesa por la posible traducción púnico-vasca el cónsul francés en Bayona, Mr. Graslin y el subprefecto, vizconde Panat, a través de los cuales se amplían las posibilidades de confirmar o descartar el texto plautino como precedente del vasco. El reconocimiento de Plauto, implícito en Lécluse, Iztueta y Santa Teresa, es explicitado por Moguel que, en la introducción a la publicación de las cartas que conforman el *Plauto vascongado* lo defiende así:

“[...] ha descubierto a los aficionados de Plauto un nuevo campo de peregrinas reflexiones, que expurgan al Célebre Poeta de las inecias [sic, por ineptias], que involuntariamente se le han atribuido, y justifican mas el maravilloso arte de su poesía.” (Moguel 1828, 4)

Se trata de una tímida pero clara defensa del autor que hasta entonces había tenido escasa aceptación en los círculos intelectuales. Por ello es más reseñable que ninguno de los protagonistas del *Plauto vascongado* desestime al sarsinate como fuente fiable de la lengua cartaginesa. Es más, es el único testimonio escrito de la lengua coloquial púnica que existe y así lo aceptan. Este hecho ya convierte a Plauto en un autor a tener en cuenta, a ofrecerle un lugar en la historiografía de la lengua latina y cartaginesa, pues el texto de *Poenulus* ofrece los versos púnicos traducidos al latín, lo que lo convierte en un texto valioso para los

mundo, e Indias Occidentales (1725, 231 y ss.) que fue publicado en 1607 en Valencia y tuvo diversas reediciones durante el siglo siguiente.

También se consideró que este pasaje de *Poenulus* era la misma lengua que utilizaban los campesinos irlandeses (D’Alton 1830, 12), idea todavía presente en James Joyce en 1907: “El lenguaje que el autor latino Plauto pone en boca de los fenicios en su comedia *Poenulus* es casi el mismo lenguaje que hablan los campesinos irlandeses de nuestros días, según el crítico Vallancey” (Joyce 1983, 202), noticia que ya aparecía en Nisard (1866, xviii) y que seguiremos revisando en páginas posteriores de este estudio.

estudiosos del momento, románticos, que rastrean afanosamente el origen de las lenguas europeas.

3.2. Plauto y los manuales de la “Edad de plata”.

Según viene estudiando García Jurado¹²², durante la “Edad de plata” de la Cultura Española (1868-1936) se publicaron unos 45 manuales para el estudio de la Literatura Latina en los centros de estudios españoles. Vamos a revisar algunos de ellos, en concreto los que más influencia pudieron tener sobre los autores literarios de esta época, es decir, los que manejaron durante sus años de formación, lo que reduce nuestra nómina. En realidad, nuestro pequeño estudio se limita a 10 manuales publicados entre 1871 y 1928. Forman una colección interesante para comprender la trayectoria de Plauto en los manuales de literatura latina españoles y europeos. Son, concretamente:

- REGULES Y SANZ DEL RÍO, Alberto: *Elementos de literatura clásica latina*, 1871, 1874².
- CANALEJAS Y MÉNDEZ, José: *Apuntes para un curso de literatura latina*, dos tomos, 1874 y 1876.
- VILLAR Y GARCÍA, Martín: *Historia de la Literatura Latina*, 1866, 1874².
- BAEHR, Johann Christian Felix: *Historia de la literatura latina*, 1878, 1879².
- ÁLVAREZ AMANDI, Justo: *Lecciones de literatura latina*, 1879, 1880².
- GONZÁLEZ GARBÍN, Antonio: *Lecciones histórico-críticas de Literatura Clásica Latina*, ca. 1882.
- BARBADO Y PATIÑO, Federico: *Historia crítica de la literatura clásica latina*, 1888.
- PIERRON, Alexis: *Historia de la literatura romana*, 1910.
- LAURAND, Louis: *Manual de los estudios griegos y latinos*, 1921.
- RIBA, Carles: *Resum de literatura llatina*, 1928.

Comenzamos, pues, repasando el tratamiento que Plauto recibió en los manuales, a continuación de lo estudiado por García Jurado y siguiendo

¹²² Véase García Jurado (en preparación).

los borradores que desinteresadamente nos ha prestado. El primer libro que revisamos es:

- REGULES Y SANZ DEL RÍO, Alberto: *Elementos de literatura clásica latina. Parte primera. Por Alberto Regules y Sanz del Río*, Editorial: Madrid: [s.n.], 1871 (Imprenta y litografía de Nicolas Gonzalez). Descripción: vol. I 161 p.; 21 cm. CCPBE, 458901-7
- REGULES Y SANZ DEL RÍO, Alberto: *Elementos de literatura clásica latina por D. Alberto Regules y Sanz del Río, doctor en Filosofía y Letras y profesor auxiliar de esta asignatura en la Universidad de Madrid. Segunda edicion notablemente corregida y aumentada*, Editorial: Madrid: Librería de Donato Guio, 1874 (Imprenta de Eduardo Cuesta). Descripción: 272 p.; 18 cm. CCPBE, 450556-5

Citamos por la segunda edición, donde Regules¹²³ dedica a Marco Accio Plauto [sic] un estudio que va desde la página 63 a la 85. El libro no tiene índice. Está compuesto de 28 lecciones y se divide por épocas: "El teatro latino, que corresponde ya a la segunda época, ocupa considerable espacio en el manual, en especial todo lo relativo a Plauto y Terencio (lección cuarta a séptima)" (García Jurado, en preparación). De la biografía del poeta latino anota que era de "condición oscura" y que vino a Roma "no se sabe cómo"; después contrajo deudas "poniéndose al frente de una *caterva* de cómicos [...] fue entregado [...] a uno de sus acreedores, el que lo empleó en girar la rueda de un molino" (Regules 1874, 63), datos biográficos que, como ya hemos indicado, no son los transmitidos por la tradición pero que se encuentran en parte en François (Nisard 1866, i). De todas formas, por las expresiones del tipo "no se sabe cómo", podemos

¹²³ Alberto Regules Sanz del Río, años de formación entre 1861-1873, alumno de la Facultad de Ciencias y de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Central. Natural de Illescas (Toledo). Doctor en Filosofía y Letras. Tesis: *Del historiador Tito Livio*.

decir que Regules “inventa” parte de la vida¹²⁴ de Plauto, en lo que varios puntos más adelante en este mismo trabajo llamaremos crear una “vida imaginaria”. Ya hemos visto a otros autores de manuales que añadían datos no contrastados con la tradición a la biografía de Plauto, pero seguramente en el caso de Regules se nota la influencia de su profesor, Camús, que explicaba a los autores latinos como si él mismo viviese en Roma, según los testimonios que nos han legado Pérez Galdós, “Clarín” o Menéndez Pelayo.

Continúa el profesor Regules revisando a Plauto en un epígrafe que titula “Su estilo – Su latinidad” para dar cuenta de que los varios años en el molino fue lo que “le permitió estudiar la lengua de la plebe”, una lengua que tiene naturalidad y fuerza, pero que ofende al decoro; y comenta que Plauto utiliza arcaísmos porque la lengua “no había llegado a la nobleza medida de Terencio” (Regules 1874, 64). Aún así, dice, merece ser considerado padre de la poesía dramática, pero no fue ni “inventivo” ni “original” pues se limitó a imitar a los griegos. Rescata el autor las acusaciones de Horacio sobre el desorden métrico y resuelve que si alguna parte de las comedias de Plauto merece indulgencia son los “prólogos perfectos” (Regules 1874, 65). Termina este epígrafe valorando lo que llama “latinidad” de Plauto y recuerda a las autoridades que la han ensalzado: Luis Vives, Juan de Médicis (papa León X), Varrón y Aulo Gelio (Regules 1874, 66). En el epígrafe siguiente “Su teatro – Caracteres y costumbres que representa” señala que lo que hay que estudiar en Plauto son los tipos, pues no admitiendo los romanos en sus teatros la “aparición

¹²⁴ Sobre la vida de Plauto, los datos y su fiabilidad, es imprescindible leer a Questa y Raffaelli (2008, 221 y ss.), así como a López Gregoris (Bravo Díaz y López Gregoris 2012, 41 a 43).

de los suyos" era más fácil que pintar su propio mundo el inventar estos "tipos completamente romanos", opinión que de manera muy similar ya había escrito François (Nisard 1866, iii). Así surgen el avaro, el joven despilfarrador, y el esclavo, el personaje "más admirable" de Plauto (Regules 1874, 66), el mercader de esclavos o *lupus* y el parásito. Pero se ve privado de introducir a la mujer, solo admitida en el papel de *scortum*, de las que hace una breve disquisición para sus lectores (Regules 1874, 68). En esta disquisición, encontramos otra posible influencia de Camús, al comparar a la *scortum* plautina con las damas cortesanas del siglo XVII: "que ostentando mas lujo que las honradas matronas, figura entre lo mas escogido de la sociedad" (Regules *apud* García Jurado, en preparación).

Después resume los argumentos de las comedias conservadas según el número varroniano, y observamos que anota que de una de las veintiuna comedias solo conservamos el título y el argumento: "su título es *Querolus*, el hombre gruñón" (Regules 1874, 70). Llama la atención esta atribución en Regules. *Querolus* es una obra¹²⁵ inspirada en Plauto, pero que había sido tenida por plautina durante la Edad Media (Marqués 2003, 46) y Fabricius había incluido también en su *Bibliotheca* (Fabricius 1728, 19), aunque con amplia discusión, pues nos ha llegado en prosa y no en verso, lo que siempre hizo dudar de que la autoría fuese de un escritor latino. Incluso François la menciona como una obra medieval que imita a *Aulularia* y transcribe un fragmento (Nisard 1866, xi). A ella dedica el profesor toledano el último epígrafe sobre Plauto, donde concluye que "lo único que puede concederse acerca del particular, es que si pertenece a

¹²⁵ *Querolus*, basada en *Aulularia*, y *Geta*, basada en *Anfitrión*, fueron creaciones de Vital de Blois en el siglo XII. Como modelo de la primera utilizó *Querolus sive Aulularia*, del siglo V, anónima, y no sabemos cuál fue su modelo para *Geta* (Pociña y López 2005, 226) (Molina 2007, 117 y ss.).

Plauto, es una traducción del verso a la prosa” (Regules 1874, 83). En las páginas que dedica al resumen de cada pieza plautina llaman la atención ciertos comentarios. Por ejemplo, en el resumen de *Anfitrión* debemos citar lo que no está, el embarazo de Alcmena, que Regules no menciona (Regules 1874, 71). De la *Aulularia* destaca “una de las escenas más bellas es el desconsuelo del viejo, pintado tan admirablemente por el poeta” cuando el pretendiente de su hija le “promete entregarle el tesoro con la condición de que le dé a su hija en matrimonio” (Regules 1874, 72). Dedicamos más de tres páginas al resumen de *Captivi*, pues comienza con la noticia de la representación en la Universidad de Berlín en 1848 [sic] (el resto de autores la fijará en 1844 y así consta también por François [Nisard 1866, iii]), que le sirve de rasero para medir la importancia de esta obra que, no solo resume por extenso, sino que además traduce algunas frases del diálogo, de manera que sería la primera publicación en castellano de fragmentos de esta obra latina (Regules 1874, 73 a 77). A continuación resume sumariamente el resto de comedias plautinas, sin mencionar la *Vidularia* que ya hemos dicho que, probablemente, confunde con el *Querolus*.

El segundo manual que revisamos es:

- CANALEJAS Y MÉNDEZ, José: *Apuntes para un curso de literatura latina, redactados por José Canalejas y Méndez, profesor auxiliar de Principios generales de literatura en la Universidad Central. Tomo I*, Editorial: Madrid: [s.n.], 1874 (Establecimiento tipográfico de Manuel Martínez). Descripción: VIII p. 183 p.; 22 cm. CCPBE, 172336-7
- CANALEJAS Y MÉNDEZ, José: *Apuntes para un curso de literatura latina, redactados por José Canalejas y Méndez, doctor en la Facultad de*

Filosofía y Letras. Tomo II. Siglo de Oro, Editorial: Madrid: [s.n.], 1876 (Establecimiento tipográfico de Manuel Martínez). Descripción: XXVII p. 240 p.; 22 cm. CCPBE, 101543-5

Lo primero que hay que decir sobre este manual, publicado en dos tomos, es que en su estructura es deudor del programa de clases de Literatura latina del profesor Alfredo Adolfo Camús. Como bien nota García Jurado, el orden de exposición se puede encontrar ya esbozado en los apuntes de clase que el propio Canalejas¹²⁶ tomó cuando asistía a sus clases en la Universidad Central durante el curso 1869-1870, aunque, como veremos, no sigue al pie de la letra las explicaciones del maestro, sino que utiliza una amplia bibliografía y remite a un gran número de investigadores que están trabajando en esos momentos sobre Plauto. Presentamos, comparados en una tabla, los temas del manual de Canalejas y el de las clases de Camús (García Jurado, en preparación):

Clases de Camús	Manual de Canalejas
	TOMO I
<ul style="list-style-type: none"> - Lección 1ª. Preliminares - Lección 2ª. Primera época - Lección 3ª. Primera época - Lección 4ª. Segunda época. Estado político en Roma. <ul style="list-style-type: none"> o Sección 1ª. Poesía. - Teatro. Plauto - Lección 5ª. Estudio analítico y crítico del texto de Plauto 	<ul style="list-style-type: none"> o Introducción o Capítulo primero. Preliminares o Capítulo II. Primeros monumentos o Capítulo III. Primeras representaciones en Roma. Livio Andrónico, Nevio, Ennio, Pacuvio, Accio o Capítulo IV. Plauto o Capítulo V. Comedias de Plauto o Capítulo VI. Comedias de Plauto o Capítulo VII. Terencio

¹²⁶ José Canalejas y Méndez (1854-1912), natural de Madrid, años de formación entre 1869-1873, alumno de la Facultad de Derecho y de la de Filosofía y Letras de la Universidad Central. Licenciado en Civil y Canónico; doctor en Filosofía y Letras. Tesis: *Consideraciones generales acerca de los orígenes del teatro moderno*. "Con honda pena participo a V. S. que el Excmo. Sr, D. José Canalejas y Méndez, Presidente del Consejo de Ministros, ha resultado hoy en esta Corte víctima de execrable asesinato" (*Gaceta de Madrid* 13 de noviembre de 1912, 404).

- Lección 6ª. Terencio

- En la página 21 se hace un "alto en el estudio de los comicos latinos" para hablar sobre Lucrecio hasta la p. 116.

- Siglo de oro

- Catulo

- Tibulo

- Propertio

- Horacio

- Virgilio

o Capítulo VIII. Comedias de Terencio

o Capítulo IX. Otras producciones cómicas: togatas, atelanas...

o Capítulo X. Livio Andrónico y Nevio

o Capítulo XI. Lucilio

o Capítulo XII. Lucrecio

o Capítulo XIII. Primeros historiadores romanos

TOMO II

o Capítulo preliminar

o Capítulo primero. Catulo

o Capítulo II. Tibulo

o Capítulo III. Propertio

o Capítulo IV. Horacio

o Capítulo V. Virgilio

o Capítulo VI. Ovidio

o Capítulo VII. César

o Capítulo VIII. Salustio

o Capítulo IX. Nepote

o Capítulo X. Livio

o Capítulo XI. Trogo Pompeyo y Verrio Flaco

o Capítulo XII. Varrón

o Capítulo XIII. Cicerón

El distinto tratamiento que Plauto recibe en el manual de Canalejas se nota ya en el número de páginas que le dedica, desde la 63 hasta la 118, que comprenden los capítulos IV, V y VI. Comienza el capítulo con los datos biográficos del autor latino y lo completa con la valoración del comediógrafo. También se diferencia de Regules en el patronímico que utiliza para el poeta, pues siendo el mismo, Marco Accio Plauto, lo discute en nota a pie de página demostrando estar al tanto de las últimas investigaciones que, recordemos, se centran en leer el palimpsesto ambrosiano: "Los nombres de Plauto sirven de tema a los eruditos investigadores de Meursio, Lessinz, Ritschl, Lachmann, Vallauri, Müller y otros [...] siguiendo el palimpsesto de Milán [...]" (Canalejas 1874, 63). Anota la lectura de Maccius propuesta por Hertz y Ritschl (que data de

1842 [López López 2010, 9]), pero también las fuentes antiguas que lo designan como Accio. Acerca a Plauto a sus lectores al compararlo con Shakespeare, Lope de Rueda, Molière “y tantos otros en lo antiguo y en lo moderno” a quienes los “rigores de la suerte” obligaron a “ser representante de sus propias obras”, comparaciones que ya hiciera François, aunque solamente mencionaba a Molière y Shakespeare (Nisard 1866, i y iv). Continúa relatando que Plauto se vio reducido a servidumbre, pero no cuenta la anécdota del molino ni la razón por la que acabó siendo esclavo, para concluir con la discusión entre Ritschl y Shoell sobre si Plauto había escrito ya obras de éxito antes de dedicarse a oficios serviles o después. Coincide con Regules en señalar que el trabajo de siervo le valió para conocer las “ínfimas clases sociales” que luego recrearía en sus personajes. Ensalza al sarsinate que, sin mecenas que lo protegiese, “logró obtener los aplausos populares, sustraerse a las inclemencias de los siglos medios, influir en la constitución del teatro moderno y regocijar a la docta Alemania hace treinta años” (Canalejas 1874, 64), y en nota relata la representación berlinesa de 1844 de la que también daba noticia Regules, opinión que sigue la misma secuencia y prácticamente el mismo argumento que se lee en François (Nisard 1866, ii). Otro de los elogios que dedica al poeta dice:

“[...] las comedias de Plauto entrañan para nosotros un gran interés porque nos permiten estudiar la sociedad romana de su tiempo en los accidentes de la vida privada, completando así la obra de la historia que nos ofrece las grandes expansiones de la vida pública. No es, pues, de extrañar que los estudiosos procuren poner de relieve las enseñanzas históricas, morales y jurídicas que se desprenden de un atento estudio de Plauto, como otros investigan en él la teología popular, las ideas políticas, las aficiones literarias y aún las prácticas industriales de su tiempo.” (Canalejas 1874, 64 y 65)

Estos comentarios sobre Plauto como autor en el que estudiar las costumbres de su época van a poblar las páginas de casi todos los manuales que reseñamos y la idea ya había sido defendida por François, que sentenciaba: “un bonne comédie, en effet, est le portrait exact d’une nation” (Nisard 1866, v). En Canalejas, la consideración sobre Plauto es completamente contraria a la sostenida hasta el momento, proponiéndolo incluso como autor en el que estudiar “moral”, lo que posiblemente también le deba a François, que encontraba en Plauto “morale pure” o “morale élevée” (Nisard 1866, iv), y a Lemerrier (1808, 14), al que Canalejas cita a menudo como autoridad:

“[...] hace que humildes siervos den en el Teatro públicas lecciones de justicia a los Senadores y a los grandes; delata las intrigas que abren el camino del poder; combate la disipación que arruina y divide a las familias; censura las inhumanidades que se cometen con los esclavos y procura inculcar en la juventud romana toda suerte de nobles sentimientos y un puro y sensato amor a la libertad y a la patria, proclamando elocuentemente, que no perece en la memoria de los buenos el que muere por la virtud *Qui per virtutem peritat, non interit* (*Captivi*: act. III; esc. 5ª, vers. 682).” (Canalejas 1874, 67)

De este tenor es el panegírico que escribe Canalejas sobre Plauto, y para demostrar la veracidad de sus palabras escoge, como vemos en el párrafo transcrito, frases escritas en las obras del sarsinate. Lo que muestra en estas páginas no son solo las ideas de otros eruditos o investigadores, sino las conclusiones a las que el propio Canalejas ha llegado leyendo y estudiando las comedias, pues utiliza para justificar sus aseveraciones fragmentos de *Pseudolo*, *Casina*, *Persa*, *Aulularia*, *Curculio*, *Trinumus*, *Anfitrión*, *Miles gloriosus*, *Epídico*, *Asinaria*, *Stichus*, *Poenulus* y *Captivi* (Canalejas 1874, 66 a 71), es decir, de prácticamente todas las obras conservadas, de las que, recordemos, solo tres estaban traducidas. Aun

tachando a Plauto de no original en cuanto a la trama de las fábulas, “en manera alguna debe estimársele como mero traductor de los cómicos griegos” (Canalejas 1874, 65) pues, dice, las ideas y las gentes de sus obras son romanas, comentario que también se encuentra en François quien remite a un “profonde et spirituel article sur les comédies de Plauto” de V. Leclerc¹²⁷ (Nisard 1866, vi).

También defiende a Plauto de las acusaciones de no respetar “el arte para hacer reír”, porque usa la lengua popular, pero matiza que igualmente deberíamos censurar a “Shakespeare, Cervantes y Lope” (Canalejas 1874, 68). Estas acusaciones a Plauto le sirven para hacer una brevísima historia del idioma latino y resaltar la importancia que tiene para la cultura que el comediógrafo utilizase el *sermo vulgaris* que proporciona “doctas vigilijs” a estudiosos como Evans, autor de *Lexicon Plautinum*, o a Suppe, autor de *Quaestiones Plautinae*, o a Schultz, autor de *De obsoletis coniugationum Plauti formis* (Canalejas 1874, 70). Para reafirmar todas las alabanzas que vierte sobre el comediógrafo transcribe el epitafio que se considera en algunas fuentes que fue escrito por el propio Plauto y que, como veremos, otros pondrán en duda, pero no Canalejas. Finaliza este capítulo con la afirmación, en nota, de que la obra *Querolus* se le atribuye a Plauto infundadamente.

El capítulo V del manual de Canalejas es un estudio de estética, filosofía de la historia e historia de la literatura que le sirve para componer un tratado sobre los personajes de las comedias plautinas. Asistimos a un

¹²⁷ Quizá se trate de Laurent Josse Le Clerc, abad y director del seminario de la Compañía de San Sulpicio en algún momento del siglo XVIII. Colaborador del *Dictionnaire historique et critique* de Pierre Bayle, reeditado por Desoer en 1820, pero al que Le Clerc aportó críticas desde por lo menos 1732: *Lettre critique sur le dictionnaire de Bayle*, La Haya. Se interesó sobre todo por la Historia Literaria (Bertrand 1878, iii).

recorrido por las instituciones romanas, las que interesan para comprender las comedias. De esta manera, tras relatar la importancia de la familia en la sociedad romana, pasa a describir las relaciones entre esposos, el recurso cómico de presentar a la matrona celosa o dominante o curiosa, demostrando que Plauto es una autoridad teatral al haber sabido poner en escena estos aspectos que perpetuamente han de jugar un papel en el teatro y le permitieron que jamás tuviese que presentar a una matrona indecorosa (Canalejas 1874, 77). En cuanto a otros personajes, sus opiniones personales, o sociales, le obligan a denostarlos. Es el caso de un personaje que ya vimos en el manual de Regules y que conocemos como *scortum*:

"Por más que hayan subsistido a despecho de las máximas evangélicas, y subsisten en nuestros días como asquerosa lacra de la sociedad moderna, si las cortesanas consiguieron tanto ascendiente y figuraron con tanta frecuencia en la escena, fue merced a que la religión y las leyes las protegían y amparaban [...]; en Roma existe al pie del santuario de Venus un mercado en el cual se venden jóvenes destinadas a inmundos oficios." (Canalejas 1874, 78 y 79)

Juicios semejantes recibirán los viejos que desdoran su respetabilidad (Canalejas 1874, 79), el soldado mercenario (Canalejas 1874, 87), el *lupus* (Canalejas 1874, 87) o los testigos falsos (Canalejas 1874, 88). En cuanto a la esclavitud, que era piedra angular de la sociedad romana, le dedica Canalejas varias páginas en las que repasa las leyes de las Doce Tablas, el derecho estudiado en Cicerón, las ideas de Montesquieu sobre los prisioneros de guerra, la mala influencia que podían ejercer los esclavos sobre los amos jóvenes, pero también los ejemplos de buenos esclavos que se encuentran en las comedias plautinas, en las que se pueden encontrar

esclavos que educan a sus dueños o que desempeñan trabajos u oficios que proporcionaban ingresos a sus señores.

La opinión personal de Canalejas sobre esta distribución social se expresa claramente: "Proclamar la libertad humana desterrando del mundo la esclavitud, es grandeza solo conseguida por el divino espíritu que inspiró el Evangelio. La servidumbre sumía el ánimo en la abyección [...]" (Canalejas 1874, 82). Recordemos que solo diez años antes de la publicación de este manual Estados Unidos se vio sumido en la guerra de secesión que estalló al proponerse la abolición de la esclavitud, hecho histórico sobre el que volveremos después. Pero, mucho más cercano a Canalejas se encuentra el discurso sobre la abolición de la esclavitud de Emilio Castelar, pronunciado en 1870 en las Cortes españolas y que se expresó en términos similares a los que se leen en este manual. También la Junta Revolucionaria de Madrid que resultó de La Gloriosa se manifestó en contra de la esclavitud, en un texto redactado por Labra¹²⁸ (Bayrón 2005, 37). En este sentido dedica Canalejas una líneas a resumir cuáles eran los mecanismos a través de los cuales un esclavo podía conseguir la libertad, otra muestra de cómo las comedias de Plauto sirven para estudiar el derecho romano y de unir lo que ocurría en la Antigüedad con un tema candente en su tiempo. Finaliza este capítulo contestando una pregunta muy pertinente en cuanto a la validez de Plauto como fuente para la historia: "¿existían estos personajes en la realidad romana?" (Canalejas 1874, 87). La respuesta es afirmativa, aunque se matiza que solo representan a una parte de la sociedad de Roma, no a todos los romanos.

¹²⁸ Rafael M^a de Labra Cadrana, natural de La Habana, Cuba, alumno de la Facultad de Derecho de la Universidad Central, licenciado en Administración. Formado entre 1856 y 1860. En el curso siguiente se matriculó en Filosofía y Letras pero no completó sus estudios. Por tanto, fue alumno de Camús.

El capítulo VI, dedicado íntegramente a las comedias, resume acto por acto cada una de ellas y añade, al final de cada resumen, un análisis crítico. Al inicio del capítulo informa de que se indica en las citas "de Plauto y de Terencio" tanto la escena y acto como el número de orden de los versos "con referencia al total de la obra para que puedan hallarse fácilmente" (Canalejas 1874, 89), de donde se desprende que anima a los estudiantes de su manual a tener a mano y leer los originales. Prácticamente resultaría en una ayuda para conseguir llevar a cabo una traducción de los textos latinos.

En cada una de las obras estudiadas intenta encontrar qué lección moral hay en ella, siguiendo los análisis críticos de François (Nisard 1866, IX y ss.). Así en *Anfitrión* destaca, como otros críticos, el personaje de la virtuosa Alcmena; en *Asinaria* defiende el final de la comedia en donde todo se resuelve conforme a la moral más estricta; de *Captivi* resalta los versos del prólogo "amigos de las buenas costumbres" y recuerda que ha sido elogiada por Voltaire (que conoció la versión de Rotrou), Lemercier y Warenfels; de la *Aulularia* prefiere la versión plautina a la de Molière; de *Curculio* destaca el primer acto, también reconocido por Lemercier y Regnard, que la imitó; en *Casina* Canalejas llama la atención sobre la humillación que recibe el lujurioso anciano al final de la obra; la *Cistellaria*, aun considerándola la menos digna de atención, presenta el ejemplo virtuoso de la protagonista a pesar de los malos ejemplos que recibe de las cortesanas; en *Epídicus* estima la intriga ingeniosa que mantiene el interés del lector; al igual que en *Bachides* que tiene "una intriga elemental, pero interesante y bien conducida" (Canalejas 1874, 103); *Mostellaria* "es sin duda alguna de las más perfectas" (Canalejas 1874, 104). De *Menaechmi*

reconoce que es “una de las más notables de Plauto” aunque Leharpe¹²⁹ [sic] (escrito “Laharpe” por François [Nisard 1866, iii]) “la estima un hábil tejido de bufonadas” (Canalejas 1874, 105). En otras obras solo se dice que la sociedad romana exigía “atrevimientos y licencias” (Canalejas 1874, 109). En la valoración crítica de *Poenulus* aparece la disquisición del *Plauto vascongado* que tratamos en el punto anterior y que se refiere a los versos en cartaginés que aparecen en el acto quinto de esta comedia. Como hemos mencionado, para una serie de intelectuales españoles y franceses tuvo interés averiguar si esa lengua se relacionaba con el vasco y Canalejas anota la noticia de que “El coronel Wallantez¹³⁰ sostiene que estos pasajes de Plauto están escritos en antiguo irlandés” (Canalejas 1874, 111), dato que muy probablemente deba a François que mencionaba a “Agius de Soldenis [sic]”, a “Wallantez” (Nisard 1866, xviii), y a un “gascón” (Nisard 1866, 402) que probablemente fuera Lécuse.

Así como, a veces, Canalejas defiende al comediógrafo latino diciendo que sobre él se han vertido “erróneas aseveraciones” que han sido “injustamente aceptadas” (Canalejas 1874, 116), otras veces, cuando no cabe defensa, como en el caso de la comedia *Stichus*, comenta: “Lo vulgar de la intriga, la carencia absoluta de condiciones dramáticas, mueven a sospechar acerca de si esta comedia atribuída a Plauto es obra exclusiva suya” (Canalejas 1874, 115).

Termina Canalejas sus capítulos dedicados a Plauto volviendo sobre la paternidad de *Querolus* e insiste en que “no puede en manera alguna

¹²⁹ Crítico literario del siglo XVIII.

¹³⁰ Creemos que se refiere a Vallancey, al que remite también James Joyce como vimos en una nota anterior: General Charles Vallancey (1731–1812) fue un militar británico enviado a Irlanda; permaneció allí y se convirtió en una autoridad en antigüedades irlandesas aunque sus teorías, más tarde, fueron consideradas como fantasiosas y sin fundamento.

atribuírsele a Plauto” y remite a las publicaciones aparecidas en revistas “modernas” y firmadas por “Magnin, Édélestand du Ménil, Royer y otros historiadores del Teatro” (Canalejas 1874, 118).

Hojeamos ahora un libro de texto de 1875, que ya había tenido una primera edición en 1866:

- VILLAR Y GARCÍA, Martín: *Historia de la Literatura Latina*, Zaragoza 1866, 1875².

Este texto, que, como vemos, se imprimió por primera vez fuera de las fechas que estudiamos, marca un punto de inflexión en la presentación de la información sobre la Literatura latina hasta entonces presentada siempre, según la antigua Poética, por géneros:

“[...] la Literatura Latina se mueve entre la exposición (oficial) por géneros literarios, propia de la Poética, y la exposición cronológica de la Historia de la Lengua y los diferentes autores, propia de la Bibliografía. El paulatino encuentro de un ámbito de estudio específico dependerá, sobre todo, tanto de la fusión de los estudios propiamente literarios como de los propiamente históricos, y creemos que esto no se alcanza en España, dentro del ámbito de la Historiografía de la Literatura Latina, hasta la publicación en 1864 [sic] del excelente manual de Villar y García [...]” (García Jurado 2008a, 189)

El manual sigue a F. A. Wolf en su división:

“El manual se divide en cinco grandes épocas que se corresponden casi exactamente con la repartición wolfiana (1787), basada en Funccius:

-Desde la fundación de Roma hasta el año 516 de su fundación (final de la primera guerra púnica)

-Desde el año 516 al 679 de Roma, 78 antes de J.C.

-Desde el año 676 de Roma hasta la muerte de Augusto, el 14 de J.C. (767 de Roma)

-Desde el año 767 hasta el 870 de Roma, desde el 14 al 117 de Jesucristo

-Desde el año 117 de Jesucristo hasta el 476”

(García Jurado 2014, [blog])

Villar y García sitúa a Plauto en la “Segunda época” de la literatura latina, literatura que recorre siguiendo el orden cronológico. Divide el libro en cinco épocas y cada una de ellas, a su vez, se divide en dos secciones, la primera dedicada a la Poesía y la segunda dedicada a la prosa. Plauto aparece en el capítulo VI, que comprende la Poesía de la Segunda época.

El epígrafe se titula “Marco Accio Plauto” y no se discute este nombre. Inicia su exposición con un juicio favorable al comediógrafo. Para Villar, este poeta es la gran figura del teatro latino, uno de los genios más originales de la literatura latina y un escritor que maneja la lengua con admirable y, a veces, “funesta habilidad”. “Plauto es también uno de los escritores más maltratados [...]” (Villar y García 1866, 84). En cuanto a las escasas noticias que puede aportar sobre la biografía del poeta, se decanta por la versión de que ya a los 17 años había amasado una fortuna con el teatro y la “vio disiparse en una especulación mercantil relativa a representaciones teatrales”; información a la que añade una opinión que también se encuentra en François (Nisard 1866, i): “no es extraño que así le sucediera pues rara vez se verán unidos el espíritu comercial y el genio literario”. Villar fue alumno¹³¹ del profesor Camús, y veremos en páginas posteriores cómo este profesor recibía a sus discípulos avisándolos de que las letras no les iban a hacer ricos, así que quizá esta opinión que aparece en el manual de Villar también sea un recuerdo a las palabras de su

¹³¹ Martín Villar y García: años de formación entre 1851-1860, alumno de la Facultad de Derecho y de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Central. Natural de Tarazona (Zaragoza). Licenciado en Jurisprudencia. Doctor en Filosofía, Sección Literatura. Tesis: *Consideraciones sobre el Génesis*.

profesor en la Central. Pero Camús, y François, también contaba que Plauto fue reducido a hacer girar una muela de molino, y Villar, como Canalejas, no lo anota, solo se refiere a que tuvo que desempeñar los oficios más bajos: “que en Plauto debieron ser comparables a la esclavitud”. También justifica de esta manera el conocimiento que Plauto demuestra de “la clase más degradada de Roma”.

Tras una breve discusión, en la que menciona a los autores antiguos (Varrón, Aulo Gelio, Cicerón, Horacio) que se mostraron a favor y en contra de Plauto, igual que “hay discordancia entre los modernos para juzgar a Plauto”, pasa a revisar cada una de las comedias. En esta revisión destacará las costumbres romanas que asaltan a cada paso al lector de Plauto: la religión, las leyes, etc.

Alaba de *Anfitrión* el gran juego escénico que debía suponer la aparición de Júpiter al final de la obra, en la que supone un gran aparato escénico y un uso de la tramoya que compara con la puesta en escena de las óperas de su tiempo, momento que aprovecha para dar noticia de cómo era el edificio del teatro romano en una extensa nota a pie de página. Menciona la versión de Molière, que, como en otros manuales de la época, le sirve para acercar al antiquísimo Plauto a sus lectores presentes, más familiarizados con el autor francés, al igual que hiciera François (Nisard 1866, ix).

Tras pasar sobre la *Asinaria* rápidamente, en la *Aulularia* vuelve a mencionar la imitación de Molière, y en nota recuerda que Le Harpe prefiere al autor francés sobre el latino, al contrario que Schegel. Villar cree que si se comparasen todas las escenas de uno con las del otro ninguno de los dos saldría ganando, aunque parece preferir a Molière. En una segunda nota recuerda también que esta obra “ha sido imitada en todos los teatros

y en el nuestro por Octavio en su *Aventurero honrado*" (Villar y García 1866, 88), sin darse cuenta de que la obra es una traducción/imitación de Goldoni¹³², en la que Ottavio es el avaro protagonista. Y, para acabar con *Aulularia*, menciona el *Querolus* que dice haber sido escrita en verso por Vital de Blois, y que es imitación de la *Aulularia* aunque no es una comedia, sino un melodrama.

Captivi recibe también los elogios de Villar y García y la mención a la representación en Berlín en 1844. Estas menciones no hacen más que dar fe del respeto con el que se miraba lo que ocurría culturalmente en Alemania en este periodo del siglo XIX. Encuentra en *Casina* el valor del final humillante para el viejo libertino, como Canalejas, y el personaje le parece similar a "nuestro Lindo don Diego" (Villar y García 1866, 89). Estas referencias al teatro español posiblemente deban mucho al manual de literatura española de Amador de los Ríos (García Jurado 2008a, 191). Igualmente coincide con Canalejas en calificar de "bello" el personaje de Silenia en la *Cistellaria* y el de Planeria en *Curculio*, aunque opina que si las mujeres honestas no eran ridiculizadas por Plauto seguramente era porque a ello lo obligaba la ley.

En *Epídico* encuentra al personaje protagonista similar al de "nuestros escuderos" (Villar y García 1866, 90), y a continuación declara que el esclavo "pedagogo" que presenta *Bachides* es superior a nuestros escuderos en cultura, lo que "sirve para reflexionar sobre las diferencias entre la educación primitiva y la moderna entre los romanos" (Villar y García 1866, 91). *Mostellaria*, "alegre y bien conducida, entraña una idea

¹³² La obra de Goldoni cuyo protagonista avaro es Ottavio se titula *Il vero amico* y no hemos encontrado ninguna que se titule *Aventurero honrado*, ni de Goldoni ni de otro autor.

moral digna de la musa: probar que es peligroso seguir los consejos del malo” (Villar y García 1866, 91).

Menaechmi recibe también elogios del profesor Villar y García, la compara con los enredos de *Anfitrión*, y la sitúa por encima de las muchas imitaciones que se han hecho de ella, “tanto las copias como aquellas a las que se han añadido complicaciones”. De *Miles gloriosus* hace apreciaciones propias, como que este tipo teatral no existía a la sazón en Roma, de donde deduce que el personaje es completamente griego; y que podría ser el antecesor del Fígaro moderno. *Pseudolo* sale peor parada, pues le parece un cuadro “poco moral y poco delicado” (Villar y García 1866, 92).

Poenulus da lugar a la digresión, ya mencionada por Canalejas, sobre el *Plauto vascongado*. Ahora, Villar se pregunta “¿es maltés, irlandés o vasco? He aquí una cuestión difícil”; y da su propia opinión: “esta página pertenece a una rama de las lenguas semíticas” (Villar y García 1866, 93), con lo que estaría apoyando una de las primeras propuestas para resolver esta disquisición, como hemos visto, y que también fue el juicio de Fabricius (1728, 7).

Sigue repasando las comedias plautinas, y debemos decir que lo hace siempre intentando que el poeta latino aparezca amable. Así destaca ahora de *Persa* que es de “valiente invención”; o dice de *Rudens* que “podría servir muy fácilmente para nuestro teatro”; de *Stichus* cree que el autor se propone exaltar la fidelidad conyugal; de *Trinumus* apunta que el prólogo entre “el lujo y su hija la indigencia” es notable; pero en *Truculentus*, aun aceptando que haya arte en el enredo y que está escrita con gracia, “no puede menos de echársele en cara a Plauto la escandalosa libertad de toda la obra” (Villar y García 1866, 94).

En las reflexiones que siguen a este somero análisis, Villar comienza ensalzando al poeta, descubriendo su "admirable originalidad" a pesar de seguir modelos griegos, pero le recrimina duramente por lo que el profesor aragonés considera que fue dejarse llevar por las demandas del público, en una época en la que comenzó el vicio que finalmente llevaría a la desaparición del Imperio, incluso acusa a Plauto de haber contribuido "mucho a la corrupción de su tiempo" (Villar y García 1866, 96). Termina el tema dedicado al sarsinate: "[...] la desnudez de sus cuadros, es el mayor de los defectos de Plauto, pero este defecto tiene su explicación en el gusto de los romanos, y el poeta cómico no puede prescindir nunca de la afición de su auditorio; antes por el contrario las sigue y las halaga" (Villar y García 1866, 98).

A continuación, Villar y García dedica el siguiente epígrafe a Terencio, repasando sus obras, señalando sus modelos griegos, etc. Al final decide hacer una reflexión en la que compara a Terencio con Plauto. Terencio es muy superior a Plauto en la valoración de Villar y García. Alaba el apego del africano a los modelos griegos (con lo cual se muestra partidario de las críticas a Plauto de Horacio), la elegancia de su frase, que pinta sus personajes con verdad y belleza, el diálogo es vivo y animado o severo cuando la ocasión lo requiere, solo que "hay frases y giros que encantan y que pierden su gracia al traducirlos a otra lengua; por eso debe estudiarse en el original" (Villar y García 1866, 105); es el poeta que mejor ha pintado en la literatura latina las pasiones del hombre, imitado desde la monja de Sajonia Roswita [sic] hasta Molière, y de este hasta nuestros días. Concluye:

“Es verdad que es menos original y atrevido que Plauto; este [...] introduce pormenores interesantes de la vida de Roma y juega con la lengua creando palabras nunca empleadas y corriendo siempre tras el deseo de agradar a la multitud sin reparar en ofender el decoro ni en sacrificar la moral a la risa. Terencio, por el contrario, apegado al modelo griego, ni se permite una frase que sea de mal tono, ni una palabra que no sea castiza, ni una situación injustificada; no es decir que alguna vez no ofenda también a la moral, pero si Plauto que lo hace de propósito y siempre, es disculpable, ¿cómo no la ha de ser el poeta perseguido y calumniado que se ve en la necesidad de buscar popularidad en la libertad de algunos cuadros para atraer a un público desenfrenado que solo aplaudía la desenvoltura y la licencia?. Son en fin dos poetas de índole diversa y de sistema diferente en el modo de realizar la comedia, y con razón les han llamado el poeta del pueblo y el de la aristocracia;” (Villar y García 1866, 106)

El siguiente manual de estudio al alcance de los universitarios de la “Edad de plata” fue una traducción del alemán:

- BAEHR, Johann Christian Felix: *Historia de la literatura latina por el Dr. Juan Félix Baehr vertida al castellano de la tercera edición germánica por el Doctor Don Francisco María Rivero. Catedrático de la Universidad Central*. Editorial: Madrid: Francisco Iravedra / Antonio Novo, 1878 (Imp. de P. Conesa). Descripción: 358 p.; 23 cm. CCPBE, 96949-4
- BAEHR, Johann Christian Felix: *Historia de la literatura latina por el Dr. Juan Félix Baehr vertida al castellano de la tercera edición germánica por el Doctor Don Francisco María Rivero. Catedrático de la Universidad Central*. Editorial: Madrid: Francisco Iravedra / Antonio Novo [etc.], 1879 (Imp. de P. Conesa). Descripción: 358 p.; 22 cm. CCPBE, 96948-6

Estamos, por tanto, ante el primer manual extranjero que se publica en la “Edad de plata”. Camús también está ligado a esta manual, pues a él dedica unas palabras de agradecimiento el traductor, Francisco María

Rivero¹³³, "hubiera sido imposible la realización de nuestros modestos propósitos sin el eficazísimo auxilio del señor D. Alfredo Adolfo Camus" (García Rivero *apud* García Jurado, en preparación).

El manual de Baehr¹³⁴ sigue las ideas historiográficas de F. A. Wolf e incluso divide el manual tal como lo hizo su colega en 1787 (García Jurado, en preparación). En cuanto al contenido, la brevedad del manual hace que dedique muy pocas páginas a cada autor. Divide todo el manual en dos partes, y nos interesa la segunda: "-Del capítulo XIV al LXXII: repertorio de géneros y autores"; a Plauto lo encontramos resuelto en página y media, al igual que Terencio. Le dedica a cada uno un epígrafe: "Plauto. Carácter de sus comedias"; "Terencio y sus comentadores. Fragmentos de los poetas cómicos".

En "Plauto. Carácter de sus comedias" lo primero que llama la atención es el nombre del poeta "M. Accio Plauto" cuando ya Canalejas había anotado que este nombre estaba siendo revisado por varios investigadores, pero hemos visto que Villar también prefiere el nombre que había transmitido la tradición hasta el momento. Quizá se deba a que la primera edición alemana de esta obra fue en 1828 y el profesor alemán no revisó (ni el traductor) el apartado sobre Plauto en las sucesivas. Continúa Baehr con los breves datos concretos que conocemos sobre Plauto y de nuevo no encontramos la anécdota del molino, aunque sí se

¹³³ Francisco María Rivero Godoy, natural de Málaga, alumno de la Facultad de Derecho y de la de Filosofía y Letras de la Universidad Central. Doctor en Filosofía y Letras. Tesis: *Demóstenes y Esquines*. Formado entre los años 1861-1866, fue alumno de Camús y después colega, pues desempeñó la primera cátedra de sánscrito en esta universidad, a la que llegó rodeado de gran polémica, por lo que finalmente la abandonó por un cargo de diplomático en México (Pedrazuela 2013, [blog]).

¹³⁴ Johann Christian Felix Baehr (1798-1872), fue profesor de filología clásica en la Universidad de Heidelberg, autor de *Geschichte der römischen Litteratur*, publicada en 1828; 4ª ed., 1868-1870, a la que siguieron varios apéndices.

menciona que tuvo que desempeñar “los oficios más bajos”, pero lo achaca a que el autor era pobre. Tras una breve disquisición sobre cómo L. Aelio y Varrón tuvieron que expurgar las comedias de Plauto para llegar a designar cuáles eran auténticas, dice que consideramos plautinas 25 comedias de las que cita los títulos. Puede que este 25 sea una errata, aunque aparece “veinticinco” (Baehr 1879, 35) en letras, no con números, que quizá hubiesen sido más fáciles de confundir, pero el caso es que en la lista de obras que sigue solo hay 20 y, entre ellas, incluye el *Querolus* que ya hemos visto que otros autores descartaron, pero tras el listado de las obras se deshace la atribución de *Querolus* de la que apunta que quizá sea de la época de Teodoro el Mozo, pero que de ninguna manera, por mucho que se encuentre en los manuscritos, se puede considerar plautina. Tampoco acepta como de Plauto la *Vidularia*, ni “*Philodosius*”. La discusión sobre si estas obras habían salido o no del cálamo plautino parten de Fabricius (Fabricius 1728, 8 y 19).

Es curioso que al lado de cada título de comedia en latín aparezca una traducción al español con unos títulos que no tuvieron gran éxito según ha ido pasando el tiempo¹³⁵. Solo dos obras no llevan título traducido del latín: *Bachides* de la que se dice “incompleta”, cuando no es la única en estas condiciones, y *Stichus* de la que no se dice nada. En *Pseudolo* llama a pie de página para destacar que lo “notable” de esta comedia son los pasajes que están escritos en lengua cartaginesa.

Después cita los nombres de aquellos autores griegos a los que supone imitó Plauto y concede al sarsinate “cierta originalidad”, “cualidad ingeniosa”, “groserías y jovialidades” que le llevaron a alcanzar en Roma un

¹³⁵ Algunos de estos títulos son: *Asinaria* (el Padre indulgente); *Cistellaria* (la Comadre); *Mercator* (el Negociante); *Trinummus* (el Tesoro oculto)...

éxito que, según Baehr, se merecía más Terencio, fiel imitador del "chiste delicado de Menandro" (Baehr 1879, 37). Acusa a Plauto de preferir los aplausos de la mesocracia y del populacho antes que el de las personas ilustradas, aunque sus defectos, concede, están compensados por la "originalidad cómica, el movimiento y fuego" de sus producciones. Lamenta el autor que no se hayan conservado los originales griegos para comparar con las comedias de Plauto, y destaca que su lengua adolecía de construcciones arcaicas y que "al parecer" descuidó la prosodia y la métrica (de nuevo las críticas de Horacio).

Dedica Baehr algo más de espacio a Terencio, lo que es anómalo si se tiene en cuenta que existen veinte comedias plautinas que se pueden leer prácticamente completas y solo seis terencianas, pero ya hemos comentado cómo despacha la producción de Plauto con un listado. Revisamos lo que comenta Baehr sobre el autor cartaginés para compararlo con lo que escribió sobre Plauto.

Tras los breves datos biográficos que se pueden aportar sobre Terencio nombra las seis comedias, por su título latino, sin traducción, solo decide adjuntar una explicación a *Heatontimorumenos*: "(i. e. el padre que se castiga a sí mismo por su dureza para con su hijo)" (Baehr 1879, 38). De nuevo lamenta la pérdida de los originales griegos, aunque añade que eso no es óbice para decidir que las obras griegas ganaron poco con las latinas, "aún dada la fidelidad de Terencio (apellidado por César semi-Menandro) y su justa fama". También opina que Terencio es superior a Plauto bajo el punto de vista artístico, del lenguaje, del estilo y de la versificación; aunque debe reconocer que Plauto es superior a Terencio en originalidad cómica y sencillez de las situaciones. A la preferencia por Terencio de los gramáticos de la "decadencia" achaca que haya tenido tantos comentaristas y dedica

un párrafo extenso a los exégetas del africano (Baehr 1879, 39). Finaliza el apartado sobre Terencio con tres párrafos que dedica a escritores posteriores de comedias y de los que nada se nos ha conservado excepto algún nombre y algún título (Baehr 1879, 40).

El siguiente autor que traemos a examen es:

- ÁLVAREZ AMANDI, Justo: *Lecciones de literatura latina por D. Justo Alvarez y Amandi, catedrático de dicha asignatura en la Universidad de Oviedo*. Editorial: Oviedo: [s.n.], 1879 (Imp. de E. Uría). Descripción: 204 p.; 21 cm. CCPBE, 927115-5
- ÁLVAREZ AMANDI, Justo: *Lecciones de literatura latina por Justo Alvarez y Amandi*. Editorial: Oviedo: [s.n.], 1880 (Imp. de E. Uría). Descripción: 204 p.; 21 cm. CCPBE, 89090-1

Se trata de un manual breve, "El libro se divide en tres partes: POESÍA, ELOCUENCIA e HISTORIA, a la manera de los manuales de la ya lejana época de Gil de Zárate" (García Jurado, en preparación) y tal como anuncia el título está dividido en 58 "Lecciones". En el índice, al final del tomo, se anota: "ÍNDICE DE LAS LECCIONES (Extracto del Programa de la asignatura)" (Álvarez Amandi 1880, s.p.). A Plauto dedica prácticamente completas las lecciones sexta y séptima, y parte de la octava, que se dividen en los siguientes epígrafes:

- Lec 6ª La comedia antes de Plauto.- Plauto.- División de sus comedias.- Las de trama ingeniosa y diálogo animado.
- Lec 7ª Siguen las comedias de Plauto.- Defectos.- Plauto traducido o imitado.
- Lec 8ª Terencio: sus comedias.- Terencio hablita.- Paralelo con Plauto. (Álvarez Amandi 1880, s.p.)

En las primeras páginas del manual, Álvarez Amandi¹³⁶ escribe a modo de prólogo, pues no tiene otro, una introducción donde defiende la importancia del estudio de la literatura latina y también se refiere a la polémica surgida tiempo atrás con las ideas vertidas por el abate Gaume y que veremos también en otros momentos de este trabajo. En concreto, Álvarez Amandi dice: “[...] acerca de los graves inconvenientes que algunos espíritus, guiados por Gaume, el eruditísimo autor de «La Revolución», quieren hallar en el estudio de los clásicos latinos. En esta cuestión, como en tantas otras, una opinión extrema y radical es difícilísima de sostener” (Álvarez Amandi 1880, 5). Propone el profesor asturiano hacer una buena elección de autores,

“[...] y de trozos o pasajes de cada autor. Esta es hoy la tendencia de cuantos se ocupan con rectitud de miras de tan interesante cuestión, como puede verse en la «Carta de Monsignor d’Avanzo», Obispo de Calvi y de Teano a los profesores de su Seminario Apostólico de Calvi, sobre la enseñanza mixta de autores paganos y cristianos (Traducida al francés.-Lille- 1878).” (Álvarez Amandi 1880, 6)

Comienza la exposición sobre Plauto en el punto 3 de la “Lección 6ª” y se nombra al poeta “Marco Accio Plauto”. Le dedica elogios como “verdadero fundador de la comedia latina, [...] supo pasar a las edades futuras como gran modelo del género cómico” (Álvarez Amandi 1880, 22). Sobre su biografía apunta escasos datos y opina que las controversias sobre “si era siervo o libre, tienen más de curiosas que de útiles. Lo que no puede dudarse es que gran parte de sus días debió pasarla entre esclavos y gente de ínfima clase”. Luego apunta que “debemos creer que, si bien

¹³⁶ Justo Álvarez Amandi (1839-1919), años de formación entre 1860-1861, alumno de la Facultad de Derecho de la Universidad Central. Natural de Oviedo. Licenciado en Civil y Canónico. En 1876 logró mediante concurso la cátedra de literatura latina en la Universidad de Oviedo.

desde la edad de diecisiete años, en que su primera comedia vio la luz, comenzó a tener en Roma gran popularidad, sufrió algunas contrariedades en su existencia”, pero no cuenta nada más. Alaba en Plauto la “vis cómica”, “fecundidad en la invención”, dice que sus arreglos pueden parecer semejantes unos a otros, pero que no lo son, que cada uno tiene algo especial y que transmite un “conocimiento perfecto de la sociedad contemporánea; toda vez que en las comedias de Plauto aparecen «fotografiadas» las costumbres privadas y públicas”.

En el punto 4 de esta lección procede a la discusión de las comedias de Plauto. Aquí es donde vemos aplicada su teoría sobre cómo deben estudiarse los autores paganos, pues divide las obras de la siguiente manera:

“1º Comedias en que, manifestándose muy especialmente el sello característico de este poeta, resalta una ingeniosa trama en el asunto, y extraordinaria vis cómica en la exposición de él: 2º Comedias, cuyo argumento encierra una enseñanza moral e instructiva: 3º Comedias, ya de bajo cómico, ya defectuosas por pobreza de asunto o de plan.” (Álvarez Amandi 1880, 23)

Así, comienza por las comedias en las que “resalta la ingeniosa trama y en el diálogo animación chispeante”, entre las que destaca *Anfictrión* [sic], de la que hace una exposición del argumento que concluye avisando de que contiene “algunos lunares”. También en este grupo se encuentra *Aulularia*, en la que señala el final “que en tiempos modernos dispuso Felipe Paré [sic], añadiendo algunas escenas, y con ellas mayores elementos de verosimilitud final” (Álvarez Amandi 1880, 24). En este grupo escribe poco más que el título de “*Menechmi* o los gemelos”, dedica tres líneas a *Mostellaria* y en conjunto despacha con unas frases *Asinaria*, *Casina*, *Bachides* o *Crisálida* y “alguna otra”.

En el punto 1 de la "Lección 7ª" sigue con el segundo grupo de comedias, "moral, ya que no moralizador, dijimos se ostentaba Plauto en alguna de sus comedias" y expone el argumento extenso de *Captivi* y de *Rudens*, en la que dice: "más directa es todavía la moral". Como colofón de esta comedia vierte una opinión que no habíamos leído antes respecto al final de la comedia: "no solo moral, sí que también religioso; pues dice Plauto en el prólogo que más fácil es que obtenga la protección de los dioses, si la invoca, el hombre piadoso, que el malvado" (Álvarez Amandi 1880, 26).

En el punto 2 se exponen las comedias que "encierren marcado fondo de inmoralidad", como son, para el autor, *Mercator* y *Persa* de la que aporta una opinión de "Bergeron (Hist. De la Lit. Rom.) dice que no hay en ella personaje que no sea merecedor de la horca". Estas comedias se explican, según Amandi, porque Plauto supo ser un pintor sencillamente "realista" (Álvarez Amandi 1880, 27). Añade, con la apreciación de "escaso interés" *Miles gloriosus*, *Pseudolus*, *Truculentus* y "alguna otra". Finalmente le merecen especial mención *Poenulus*, porque en el acto V se encuentran restos del antiguo idioma fenicio, y *Stichus*, también en su acto V, donde:

"[...] hay una orgía en que tres personajes bailan al son de un instrumento; constituyendo esta interpolación de la danza en el recitado (y danza sin canto apenas se concibe) algo que quiere parecerse a las zarzuelas, vaudeville francés o género lírico-dramático, con el que hoy tan familiarizados estamos." (Álvarez Amandi 1880, 28)

En esta apreciación debemos hacer notar que el profesor se mantenía informado de los estudios plautinos, pues no veremos esta alusión a los *cantica* hasta el manual de Laurand de 1921 (que revisamos más abajo). Hoy sabemos que todas las comedias de Plauto contenían

fragmentos musicales cantados y esto las diferencia de las comedias griegas (Questa y Raffaelli 2008, 238 a 241).

El punto 3 lo reserva Amandi para expresar su juicio crítico sobre Plauto: “primer poeta cómico-latino”, pero tiene “faltas”. Y en el punto 4, y último de esta lección, recuerda a los imitadores del sarsinate: “la gran prueba del mérito de Plauto la hallamos en sus argumentos, purgados de los vicios [...] han servido a los modernos”. Así recuerda el *Avaro* y *Anfitrión* [sic] de Molière, a Dolce por *El marido*, y a Beaumarchais por utilizar *Casina* en las *Bodas de Fígaro*; el *Miles gloriosus* en Baif, Holberg, Corneille y la traducción española anónima de Amberes de 1555; *Mostellaria* sirvió a Regnard para *Vuelta impensada* y a Destouches para *El tambor nocturno*; *Menechmi* o Gemelos está traducida al alemán y al español (Amberes 1955, Anónimo), ha sido imitada por Shakespeare en *Las Equivocaciones* y por Picard en *Los dos Filibertos* (Álvarez Amandi 1880, 28).

Como decíamos, parte de la “Lección 8ª” también la dedica a Plauto, en concreto a hacer un paralelo con Terencio. Para Amandi, Plauto es el poeta eminentemente popular, mientras que Terencio es el poeta de la nobleza, criterio que ya vimos en Villar y García y antes en Costanzo. En Terencio “se ve el sello de la reflexión y del estudio más exquisito” (Álvarez Amandi 1880, 32). Recuerda que todas las comedias de Terencio las tradujo “nuestro Simón Abril”, que Cervantes utilizó *La Ecyra* [sic] para una de sus novelas, que Molière aprovechó pasajes de *Adelfos* para *Escuela de los maridos* y de *Formión* para *Bellaquerías de Serpin*. “Por último, es de notar que las comedias de Terencio han sido traducidas al francés, al alemán, al inglés, al portugués y al italiano” (Álvarez Amandi 1880, 33), argumento que nos parece demasiado endeble para juzgar que el valor de Terencio sea mayor que el de Plauto.

Dos años después de dar a la imprenta el manual de Álvarez Amandi se publicó el de González Garbín:

- GONZÁLEZ GARBÍN, Antonio: *Lecciones histórico-críticas de Literatura Clásica Latina para uso de los alumnos que cursan esta asignatura en la Facultad de Filosofía y Letras y en la de Derecho por el doctor A. González Garbín, catedrático numerario de Literatura clásica, griega y latina en la Universidad de Granada*. Editorial: Granada: Imp. y Lib. de José López Guevara, [s.a.]. Descripción: VIII, 483 p.; 22 cm. CCPBE, 333096-6

Con anterioridad, en 1880, había publicado González Garbín sus *Estudios de literatura clásica romana*, pero no se trataba de un manual de literatura, pues contiene las dos traducciones que hizo el profesor almeriense de *Aulularia* y *Captivi*. Aparecen precedidas de un estudio titulado "Sobre la vida y el teatro de Plauto" (González Garbín 1880b, V), que aprovechó para las *Lecciones* que pasamos a comentar. De nuevo, estamos ante la obra de un discípulo del profesor Camús.

La parte del manual que se dedica a Plauto lleva por título "Plauto: su vida y sus escritos" y es el epígrafe III que forma parte del final de la "Lección 11". El manual está dividido en dos partes, como el de Baehr, la "Parte General" y la "Parte especial y biográfica" que comienza precisamente en la "Lección 11". Insistimos en que el texto que encontramos en estas *Lecciones* ya había sido publicado, en "el número 4 de la *Revista de Almería* (septiembre de 1879), precisamente con el mismo título. El estudio, asimismo, había aparecido también reproducido en la introducción de su traducción de la *Aulularia* de Plauto (Granada 1878)" (García Jurado, en preparación) y en *Estudios de literatura clásica romana*, con unas notas a pie de página que lo acompañan que aclaran y amplían la

información que repasaremos en otro lugar. Precisamente en la primera nota de esta introducción de 1880 aparece la aclaración sobre el nombre completo de Plauto, que ya hemos visto en Canalejas, pero que Garbín acepta, siendo así el primero en utilizarlo en una publicación española:

“Ristchl y Hertz, siguiendo el palimpsesto de Milán, sostienen que el nombre de este poeta es *Maccius* y no *M. Accius* como se le ha llamado generalmente. Nosotros seguimos esta opinión llamándolo *Maccio Plauto*, como lo hacen en la actualidad los más acreditados clasicistas alemanes y franceses (V. Teuffel, Bernhardt, P. Alberts, en sus obras de Hist. De la Lit. latina)” (González Garbín 1880b, V).

En el manual no aparece el nombre completo de Plauto, solamente “Plauto”, aunque sí hay referencias a su etimología. Lo primero que cuenta Garbín es que el nombre de Plauto puede venir de *plauti*, de pies anchos, como se designaba a los compatriotas umbros del poeta. Es una noticia que, ya hemos visto al repasar el manual de Díaz, encontramos ya en Fabricius (Fabricius 1728, 1), que remite a Festo, y en François (Nisard 1866, i), como la que aparece más adelante sobre la edad de Terencio, nueve años, cuando Plauto falleció (González Garbín 1882, 109). Entre esos dos datos se desarrolla prácticamente una “vida imaginaria” de Plauto, caso que ya hemos visto en otros autores de manuales de la época, en la que “el deseo de hacer fortuna, utilizando sus talentos lo condujo a Roma”. Relata que el poeta fue actor, comenzó su carrera en el teatro con *Los Menechmos*, después tuvo que trabajar en un molino porque “quiso aumentar por medio del comercio el espléndido caudal que había adquirido con el arte”. Termina este apartado anotando el epitafio de Plauto. Los datos concretos siguen siendo los que aparecen en la antigua *Bibliotheca* (Fabricius 1728, 1), el resto es “imaginario” y muy apegado a François (Nisard 1866, i y ii). El siguiente epígrafe lleva el título “Piezas que

se han conservado de Plauto” (González Garbín 1882, 110) y de nuevo debemos decir que es el orden que sigue Fabricius. Divide las obras de Plauto en dos “series”: las que se conocían hasta el siglo XIV y las que se descubrieron en el siglo XV. Da los títulos en latín con sus traducciones al español y añade en nota que *Vidularia*, de la que se conservan pocos versos, completa el número varroniano, de nuevo, al igual que lo señalaba la *Bibliotheca* (Fabricius 1728, 8) y que, seguramente por esta misma noticia, Baehr descartó como plautina. Continúa la nota al pie con una lista de otros títulos que se han adscrito al sarsinate, punto IV de la *Bibliotheca* que venimos mencionando y que aparecen traducidos por François en el volumen de Nisard (1866, 533 y ss.), y luego añade la discusión sobre *Querolus* que califica de “harto insípida y mezquina, y de ninguna manera debe atribuirse al poeta que estudiamos” (González Garbín 1882, 111). Pasa, Garbín, a continuación al “Examen analítico y crítico del teatro de Plauto”, en el que también sigue a François (Nisard 1866, ix y ss.). Destaca las transformaciones que sufrió el mundo grecorromano en el siglo VI y que llevaron a la desaparición de la tragedia y la comedia aristofánica para tomar sus modelos de la “Grecia esclava” (González Garbín 1882, 112). Da una visión rápida de cómo los griegos habían desarrollado la comedia nueva que se refleja en la comedia latina:

“En la comedia, imagen viva de la vida íntima de los pueblos, debía revelarse la fusión general hacia la cual se sentían arrastrados todos los espíritus: los padres mostrábanse camaradas de sus hijos más bien que sus señores; entre el dueño y el esclavo comenzaba a establecerse una especie de igualdad; lo que hoy llamamos la vida del mundo empezaba a existir en la sociedad antigua, pues las casas de las *hetairas* eran centro de reunión de artistas y filósofos, de políticos y de ricos negociantes. El vicio elegante y gracioso, el refinamiento y la molicie, en suma, penetraban en las costumbres fielmente retratadas en el teatro de la época. Y para dar al cuadro un dulce

claro-oscuro, el pintor de aquellos tipos, tan gratos para el público, de la *elegante cortesana*, o de la *meretriz impúdica*, del viejo *gruñón*, *avaro o libertino*, del *joven calavera*, del *amante apasionado*, del *esclavo enredador*, presenta al lado los ridículos caracteres del servil mísero *parásito*, del odioso mercader de esclavas (el *leno*), del *obeso comerciante extranjero inflado* [...], del *militar fanfarrón* especie de *matamoros* o de *perdona-vidas* de aquellos tiempos [...]. Tales fueron los héroes de la *comedia nueva* de los griegos [...] los modelos esencialmente áticos que el gran genio de Plauto quiso introducir en Roma.” (González Garbín 1882, 112 y 113)

Se nota la defensa que Garbín hace de Plauto y de los comediógrafos de la *néa*, pues disculpa la aparición de personajes teatrales poco ejemplares por las costumbres de la época, que aun así representa un avance social, cambios en las relaciones entre padres e hijos y entre dueños y esclavos, que han de ponerse en escena mediante el contraste con los personajes más bajos. Por tanto, viene a decir que Plauto es un autor moral, lo que ya hemos mencionado que pertenece a François (Nisard 1866, iv). Señala al “odioso mercader de esclavas”, personaje que representa en la época de Garbín y Canalejas al tratante de esclavos, contra el que se dirigían todas las acusaciones de los abolicionistas que ya hemos comentado que estaban en ese momento presentando en España, y en todo el mundo, sus reivindicaciones.

Después, González Garbín pasa a la “Lección 12”, que comienza con el espígrafe “Prosigue el examen analítico del Teatro plautino”. A partir de aquí presenta cada una de las comedias, de las que redacta un resumen del argumento, acompañado de una valoración crítica, de nuevo muy apegado a François (Nisard 1866, ix y ss.). De *Anfitrión* dice que “no podía ser más atrevido desde el punto de vista moral y religioso [...] ha llevado a afirmar a

algunos críticos que estaría modelada por la *hilario-tragedia* de Rhinton¹³⁷, o por la comedia *sículo-dórica* de Epicarmo, noticia tomada de Fabricius (1728, 1), o por la llamada comedia *media* de los atenienses" (González Garbín 1882, 115 y 116). Muchos datos, muy probablemente, provienen, además de la *Collection* Nisard, del manual de Teuffel, de la edición francesa (García Jurado, en preparación). De la *Asinaria*, al igual que otros autores, destaca el final moral, pero no da detalles de su argumento más que los generales; a *Aulularia*, obra que el profesor había traducido al español, dedica más espacio ya que ofrece una pequeña discusión de la que resuelve nombrar a Molière como el mejor de los continuadores de Plauto. En *Captivi*, la otra de las comedias que había publicado traducidas, en cambio, hay una introducción más completa que en ninguna otra obra "diferenciándose por su moralidad muy particularmente del resto de las de Plauto" (González Garbín 1882, 117) y, tras el argumento, la valoración crítica expone los ejemplos de esclavos que hicieron ejemplares sacrificios por sus amos, historias que son relatadas por Tito Livio y Valerio Máximo, las mismas que ya había relatado en la "Introducción" a su traducción de la obra dos años antes. De *Casina* dice que "al modelo griego se agregan en la comedia latina groseros chistes y obscenidades acomodados al gusto de los romanos" (González Garbín 1882, 118); para finalizar remite al *Curso analítico de Literatura* de Lemercier de donde anota el comentario sobre el parecido de esta fábula con el *Mariage de Figaro* de Beaumarchais (1732-1799), noticia que ya había dado también Villar y García; además, para datarla se guía por Mommsen (González Garbín 1882, 119). Continúa

¹³⁷ Rhinton: the originator of travestied tragedy (Lexicon entry in Lewis & Short) ("el creador de la comedia paródica" (trad. de la autora)).

con *Cistellaria*, de la que comenta que según Crusius¹³⁸ fue la primera de las obras de Plauto, lo que, sorprendentemente, contradice la propia introducción de Garbín a estas lecciones sobre Plauto, tal como hemos escrito más arriba. Añade una breve explicación sobre cómo pone Plauto los títulos a sus obras y, después del argumento, solo comenta que ha llegado a nosotros trunca. En *Curculius* sentencia sobre los personajes que son “todos tipos dignos de ser castigados con el látigo de la sátira” (González Garbín 1882, 120), pero también aparece una opinión personal intercalada, entre paréntesis, cuando habla de las jóvenes robadas “(desgracia común de aquellos tiempos)” que anotamos porque ya hemos llamado la atención sobre las campañas abolicionistas que se centraban sobre todo en la trata. Señala también el profesor de la Universidad de Granada la particularidad de que esta comedia es la única que carece de prólogo “porque una excelente exposición lo hacía innecesario”. Sigue con *Epídicus* hacia la que expresa opiniones encontradas y no detalla el argumento: “cómo el libertinaje casi queda impune, y cómo se ve burlada la ancianidad, y la majestad paternal ofendida; pero no debemos olvidar que esto armonizaba con las condiciones y gustos del público” (González Garbín 1882, 121). Califica *Bacchides* “de las más estimables comedias plautinas”. El resumen de la obra es extenso y detallado, para acabar sentenciando, en una idea que no habíamos leído antes: “se presentaban estos cuadros demasiado al desnudo, proponiéndose sin duda hacer odioso el vicio, con mostrarle en toda su repugnancia” (González Garbín 1882, 122). También alaba la calidad de *Mostellaria* “muy imitada por los

¹³⁸ Entendemos que se refiere a Lewis Crusius, autor de *The lives of the Roman poets*, London, Cambridge, Garland pub. 1732.

dramáticos modernos”. Otra vez, como ya había hecho con los ejemplos de esclavos benevolentes en *Captivi*, rescata historias de fantasmas de los escritos de Tácito y Plinio. De *Los Menechmos* estima el enredo ocasionado por los “*quid pro quos* y los graciosos conflictos”, pero tras resumir el argumento no hace valoración crítica. Luego, de *Mercator* se apresura a asegurar que no se trata de un tratante de esclavos ni de un vendedor del Foro, pero tampoco añade valoración crítica tras el argumento. Introduce *El Miles Gloriosus* con la frase “nos presenta el ridículo tipo del *guapetón perdona-vidas*” (González Garbín 1882, 125). Cuando la valora siente la necesidad de aclarar que este personaje no era romano, sino que estaba inspirado en los mercenarios de Asia, una idea parecida a la que hemos leído en el manual de Villar y García. *Pseudulus* [sic] no puede gustarle al profesor, pues “nos ofrece la sociedad repugnante de los lugares de prostitución” (González Garbín 1882, 126) y sigue el argumento sin valoración crítica. *El mísero cartaginés* “donde más resalta la seriedad y elevado carácter” de Plauto, una comedia que llevara por título “*El pobre Cartaginés*” tendría por objeto halagar las pasiones de la muchedumbre” que guerreaba o acababa de ganar la guerra contra Cartago. Luego, también recuerda, como lo hicieron antes Canalejas, Villar y García y Baehr, los trabajos de los estudiosos de la “lengua fenicia” a propósito del acto V, y nombra a “Bochart, Bellermand, Gesenius, Lindemann, Wex, Movers, Hitzing, etc. Por último, en 1871, A. M. Malmstrom ha publicado un trabajo muy interesante con el título *De punicis plautinis*”. *Persa*: “se trata de burlar a un aborrecible traficante de mujeres [...] no podían presentarse nuestros tutores codiciosos, ni nuestros tíos intratables, estos [...] lobos a la par que guardianes de su mísera humana mercancía, ofrecían un tipo todavía más adecuado para ser castigado con el látigo de la sátira”

(González Garbín 1882, 128). *Rudens* es calificada de “lindo poema” y se resume su argumento, pero no hay valoración. De *Stichus* dice que podría titularse “*Triunfo del amor conyugal*” aunque “el poeta latino más parece que se propone ofrecernos el triunfo de la gastronomía” (González Garbín 1882, 130). También propone títulos opcionales para *Trinummus*: “*El tesoro escondido o El disipador*”. La comedia le hace recordar los *Cautivos*. Lo mismo sucede con *Truculentus*, para la que propone *El brutal* o *El grosero* o *La cortesana*; “la inmoralidad de esta pieza es intolerable, a pesar de tener algunas situaciones ingeniosas” (González Garbín 1882, 131).

La “Lección 13” del manual de González Garbín se dedica exclusivamente a “Conclusión del estudio de Plauto”, y defiende la originalidad del poeta, valora su representación de las costumbres, compara los teatros romanos con los del siglo XIX, algo que también podemos leer en François (Nisard 1866, v); también hay críticas al comediógrafo por insistir en poner en las tablas a los personajes que representan meretrices y *lenos*, por mucho que le hicieran gracia a la plebe, pero resalta una máxima del lopiano *Arte nuevo de hacer comedias*: “hablarle en NECIO para darle gusto” (González Garbín 1882, 135). Aun así, comenta que los recursos cómicos plautinos se pueden encontrar en los autores modernos, pues “la comedia corrige con la risa¹³⁹: *castigat, ridendo, mores*” (González Garbín 1882, 136) de tal manera que acaba señalando que en obras como *Los Náufragos* (*Rudens*) el poeta latino utiliza “el dogma de la Providencia”, pues la protagonista es finalmente

¹³⁹ Adagio latino del siglo XVII (Bernárdez 2001, 15) sobre el que se discute si puede suponerse en la *Epístola a los Pisones* de Horacio o se debe al poeta y latinista francés Santeuil, o se encuentra en el *Tartufo* de Molière.

reconocida por su familia y escapa del mundo de las cortesanas, idea que se encuentra ya en François (Nisard 1866, xiii). Reproduce versos de su propia traducción de *Captivi*: "Aquí no vais a oír versos cínicos como en la mayor parte de las comedias – mi comedia es un cuadro de buenas costumbres" (González Garbín 1882, 136), elegidos también por François (Nisard 1866, iv). Le parece que la lengua de Plauto es "objeto curiosísimo de estudio [...] lengua hablada rústica o vernácula de las clases populares de Roma" y recuerda lo que de este particular dejaron escrito Varrón y Quintiliano. Hasta aquí llega el texto que ya había sido publicado junto a las traducciones de González Garbín de *Aulularia* y *Captivi* en *Estudios de literatura clásica romana*. En el manual añade otro epígrafe que contiene: "Renombre de Plauto en la posteridad; prólogo de sus comedias; comentadores antiguos de Plauto; códices Plautinos; imitaciones" (González Garbín 1882, 137). Resalta el autor del manual la circunstancia de que entre todas las obras griegas y latinas que se representaron en la antigüedad las que hayan sobrevivido hayan sido las de Plauto, que estuvieron en las tablas de los escenarios en tiempo de Diocleciano, triunfaron en la ruda Edad Media, se pusieron en escena hasta mediados del siglo XV, se han imitado e imitan en todos los teatros modernos y hace apenas unos años arrancaron aplausos en los márgenes del Sprée, referencia esta, que ya usaron los manuales anteriores, a la representación en 1844 en Berlín, todos estos argumentos aparecen en François (Nisard 1866, ii y iii). En nota, aparece el recuerdo a su profesor de la Central con la excusa de anotar la representación de 1879 en Madrid de *Captivi* "bajo la dirección de mi sabio maestro el Dr. D. Alfredo Adolfo Camús", fiesta de la que haremos un resumen más adelante. También anota otra representación en el teatro de Las Naciones de París "recientemente", la

que tanto valoraría Quirós de los Ríos en el prólogo que escribió para preceder a las traducciones de *Aulularia* y *Captivi* de Garbín publicadas en 1887.

Sobre los prólogos plautinos, Garbín explica que eran necesarios para el teatro antiguo, pues “los antiguos no aspiraban, como nosotros, a una completa *ilusión teatral*”, comentario que debe a François (Nisard 1866, iv). En cuanto a los comentaristas de Plauto, repasa tanto los antiguos, que podemos seguir en Fabricius (Fabricius 1728, 8) como los modernos, para los que nos remite a Teuffel. Tras resaltar que Plauto es un autor muy estudiado durante el siglo XIX, escribe una larga nómina de estudios plautinos que contiene hasta trece trabajos sobre muy diversos temas estudiados en las comedias. Entre estos estudiosos cita a, por ejemplo, Lessing, Pareus, Duval, Waschuth, Boissier, Kapman, Romejin, Benoist, Dubiet, Benech, Henriot, Hahn, Saupper, Evans, H. Stephanus o Lindemann. Traductores e imitadores también ocupan un apartado, entre los que señala a Villalobos, Piareta, Rotrou, Ludovico Dolce, Molière, Dryden como imitadores de *Anfitrión*; a Gelli, Molière y Fielding como imitadores de *Aulularia*; a Regnard por imitar *Curculius*; Maquiavelo por *Casina*; Addison y Destouches por *Mostellaria*; Shakespeare por *Menechmos*; Donato Gianotti por *Mercator*; Ricobini y Dolci por *Rudens* y Cecchi por *Trinummus*. En nota, como ya se ha comentado en otro lugar, da noticia de las traducciones al español que al parecer había comenzado Luigi Donini y de las que no se publicó nada.

El último manual de estudios del siglo XIX que vamos a ver es:

- BARBADO Y PATIÑO, Federico: *Historia crítica de la literatura clásica latina por Federico Barbado y Patiño*. Editorial: Sevilla: [s.n.], 1888 (Imp. de El Tribuno). Descripción: 295 p.; 22 cm. CCPBE, 96740-8

Aunque en la portada del libro se anuncia que Barbado¹⁴⁰ era profesor de Segunda Enseñanza, el libro nació como manual universitario, según se publicaba en *El tribuno*, periódico que hizo la publicidad de la edición (García Jurado, en preparación). El manual aparece dividido en Prolegómenos – Primera época – Segunda Época. Plauto aparece en esta Segunda Época, bajo el epígrafe “Maccio Plauto” (Barbado 1888, 201), y no se discute el nombre, ni en nota ni en todo el espacio que se dedica al poeta.

Menciona el “origen oscuro” de Plauto, como ya hiciera Regules, desde donde llegó a ser “ídolo del pueblo”, trazando así una “vida imaginaria” del autor latino, pues da detalles sobre el carácter del poeta y sobre que su procedencia le hizo estar especialmente sensibilizado para entender a las clases que hablaban su mismo lenguaje y tenían sus mismas pasiones, convirtiéndose así en estudioso y observador de la vida real “fuente abundante de conocimientos para todo espíritu observador que se sienta dominado por la inspiración artística” (Barbado 1888, 202). En cuanto a la aventura del molino, no la cree, solo señala que “dicen los críticos”, y no dice cuáles, “que se arruinó con el teatro”. También duda de que el epitafio, que ya hemos visto que había sido aceptado por los autores de manuales anteriores, se deba verdaderamente a la mano de Plauto (Barbado 1888, 203).

¹⁴⁰ Federico Barbado y Patiño (1851-1916), licenciado en Filosofía y Letras en Sevilla, fundador y director de *El tribuno* y la revista *La enciclopedia*, profesor auxiliar de letras en el Instituto de segunda enseñanza de Badajoz (1889) y catedrático auxiliar de la sección de letras en el Instituto de segunda enseñanza de Sevilla.

Bajo el epígrafe “Sus obras” divide las comedias en dos series, como ya hicieran Baehr y Garbín, las ocho conocidas hasta 1430 y las doce que se conocieron a partir del siglo XV. Luego trata las comedias de una en una. A *Amphitruo* la califica de “drama moderno” y tras resumirla concede que la escena de confusión entre Sosia y Mercurio es “muy graciosa” (Barbado 1888, 205). De *Asinaria* y *Aulularia* solo ofrece el resumen, pero de *Captivi*, además del resumen, remite a la traducción de González Garbín, “ilustrado y laborioso Catedrático de Literatura Clásica de la Universidad de Granada” (Barbado 1888, 209), y pasa a copiar una parte del prólogo, en realidad casi todo, hasta la frase que ya hemos mencionado y volveremos a encontrar en este trabajo “en ella no oiréis frases impúdicas, de esas que no pueden repetirse; ni hay en esta fábula perjuro mercader de esclavos, ni maliciosa cortesana, ni militar fanfarrón” (González Garbín *apud* Barbado 1888, 212). Del resto de las obras solo hace un resumen, excepto de *Poenulus*, en la que destaca la aparición en escena de personajes cartagineses, enemigos acérrimos de Roma, y dice que “el autor guarda estricta imparcialidad con los cartagineses”, comentario similar que hemos leído en manuales como el de González Garbín, pero, no dice nada del fragmento en lengua púnica.

El epígrafe siguiente se titula “Caracteres y costumbres que representa” y destaca que Plauto muestra caracteres humanos, pasiones y debilidades, tipos “humanos” que aparecen en todas las literaturas; pero que también presenta “tipos locales que no han existido en todos los pueblos” y ahí engloba a *lenos* y *lupus* (Barbado 1888, 224). Defiende al poeta latino de la acusación de repetir personajes, o de utilizar solo a las ínfimas clases en sus comedias, diciendo que lo que muestra el sarsinate son costumbres, pues la comedia es un espejo de costumbres, y que, incluso aunque esto reduzca los resortes cómicos al alcance del

comediógrafo, siempre respeta a la familia y a la magistratura (Barbado 1888, 225), algo que había defendido François (Nisard 1866, iii).

Sigue con el epígrafe “Su originalidad”, donde Barbado aprovecha para escribir una teoría sobre la originalidad, para defender a Plauto de ser un simple traductor del griego, teoría de la que sobresalen criterios como: “la originalidad se refiere más a la forma que al fondo”, “una obra dramática es original siempre que el poeta haya desarrollado el pensamiento capital en la forma que le es propia”, “así el *Don Juan Tenorio*”, “el autor sabe tratar los asuntos dramáticos bajo puntos de vista propios”, de donde “resulta una obra nueva” (Barbado 1888, 226 a 230). Por tanto, se trata de defener la *contaminatio* que, como veremos después, también fue defendida por Blasco Ibáñez años más tarde.

En cuanto a la “Moralidad de su teatro” llama la atención sobre que este particular “ha empeñado a eruditos” pero Barbado sentencia “Plauto es un poeta moral” y añade: “El alma honrada del poeta aprovecha en sus obras toda ocasión para censurar la corrupción de las costumbres” (Barbado 1888, 230), aseveración que se asemeja a la de González Garbín *castigat, ridendo, mores*. Se espanta Barbado de que en los siglos medios se quemasen las obras plautinas porque cree que la inmoralidad expuesta con naturalidad es menos dañina que la que “hipócritamente se encubre” (Barbado 1888, 231).

El último epígrafe sobre Plauto es “Plauto y los críticos antiguos y modernos”, que comienza con una recomendación: “hay que juzgar a Plauto sin pasión, trasladándose a su tiempo” (Barbado 1888, 232). Afirma, por ejemplo, que Horacio se deja llevar por la pasión cuando critica a Plauto; y seguramente Cicerón también es demasiado entusiasta; y el más imparcial de los comentaristas antiguos fue Quintiliano. Luego, dice: “Las

obras de este poeta alcanzaron igual suerte que su autor en todo el periodo de tiempo que media desde el reinado de Augusto hasta finales del siglo pasado” (Barbado 1888, 233). Nos parece muy importante esta comparación “igual suerte que su autor”, porque constata un hecho que hasta este momento no se había expuesto de manera tan evidente, la confusión o igualamiento entre obra y autor. Esta “lectura” de Plauto va a ser muy útil para este trabajo, pues supone un punto de vista sobre un autor antiguo que va a ser reflejo de un nuevo modo de entender el hecho literario en toda Europa. Nos referimos a autores como Nerval¹⁴¹, que se “inventó” su propia vida, convirtiéndose a sí mismo en parte de su obra literaria. Como decíamos, revisaremos este hecho con más detalle en páginas posteriores.

Barbado continúa sus últimas palabras sobre Plauto en este manual refiriendo las “agrias censuras” que recibió el poeta durante el Renacimiento; insiste, como en el epígrafe anterior, en que “fueron quemadas sus obras por la Inquisición, se prohibió por inmoral su lectura y traducción, y hasta hubo un erudito que tenía a gala quemar todos los años los ejemplares de ellas que llegaban a sus manos” (Barbado 1888, 233), pero no desvela de quién se trata.

Añade un recorrido histórico sobre la valoración del poeta latino, señalando que en el siglo XVII Plauto fue rehabilitado y en el XVIII “se le tuvo ya por un gran poeta”; “en nuestros tiempos [...] ha sido reconocido y proclamado como el padre del teatro latino, como un gran poeta nacional, como el fundador del idioma; como un escritor de primer orden” (Barbado 1888, 234).

¹⁴¹ Gérard de Nerval (1808–1855) seudónimo literario del poeta, ensayista y traductor Gérard Labrunie, el más esencialmente romántico de los poetas franceses.

El primer manual del siglo XX que vamos a revisar es otra traducción, esta vez del francés.

- PIERRON, Alexis: *Historia de la literatura romana, incluida en Novísima historia universal (desde los tiempos prehistóricos hasta nuestros días) escrita por individuos del Instituto de Francia. G. Maspero, J. Michelet, Ernesto Renán, Víctor Duruy, etc. Traducción de Vicente Blasco Ibáñez. Tomo V. J. Michelet.- Historia de la República Romana. Víctor Duruy.- El Imperio Romano. Alexis Pierron.- Historia de la Literatura Romana.* Editorial: Madrid; La Editorial Española-Americana, 1910. Descripción: 494 p.; 28 cm. CCPBE, 874277-4 (toda la obra)

Nos encontramos ante un manual que forma parte de otra obra más amplia, la *Novísima historia universal*, que tradujo uno de los personajes más relevantes de la "Edad de plata", el escritor, periodista, conferenciante, editor, guionista de cine y político Vicente Blasco Ibáñez. Posiblemente este libro no fue manual universitario, pero consideramos que la versión francesa circuló entre los estudiantes españoles desde que se publicara en Francia:

"Alexis Pierron publica en 1852 su divulgado manual titulado *Histoire de la Littérature Romaine*. En comparación con la elaborada estructura de los manuales alemanes, éste sigue un esquema bastante lineal, a través de cuarenta y seis capítulos que van desde la "Langue des Romains" hasta "Les derniers poètes" (es decir, Ausonio, Claudiano y Rutilio)" (García Jurado, en preparación).

Se encuentra su influencia en las obras de Blasco Ibáñez, como *Sónnica la cortesana* (Mendózar 2013, s.p.) y conocemos también la lectura que hizo de él "Clarín" (García Jurado 2004, 135-136). La fecha de la edición francesa, 1852, ya supone que este manual no puede aportar las últimas novedades sobre Plauto, autor que se estaba estudiando

profundamente durante el siglo XIX en Alemania y del que surgían estudios con aportaciones importantes cada poco tiempo (Questa y Raffaelli 2008, 235).

Lo que se traduce como *Historia de la literatura romana* aparece en el tomo V de la obra, y dentro de este tomo, se dedica a Plauto el Capítulo VI, que aparece dividido en nueve epígrafes. El texto aparece acompañado de ilustraciones: “Al igual que ocurre con otras grandes colecciones de divulgación histórica de la época, como las de la editorial Montaner y Simón, se ofrece un gran profusión de huecograbados y cromolitografías” (García Jurado, en preparación). El primero de los epígrafes es “Vida de Plauto”, en donde se le sigue nombrando como “Marco Accio Plauto” y lo elogia con frases como “el más grande de los poetas cómicos latinos, el más perfecto”. También se sigue la biografía que hace que Plauto estrenase los “*Ménechmis*” con 17 años y que perdiese su capital “para aumentar las magnificencias de los espectáculos en que figuraban sus comedias. Algunos negocios comerciales mal dirigidos o poco afortunados, le redujeron a la miseria” (Pierron 1910, 246). Sigue a François prácticamente al pie de la letra (Nisard 1866, ii) e igualmente cuenta la anécdota del molino y da por seguro que durante ese trabajo escribió otras comedias que finalmente “repararon las desdichas que sufría Plauto por su vanidad o por su imprevisión”.

En el epígrafe “Autenticidad de las obras de Plauto” sigue a Aulo Gelio, y traduce versos de obras plautinas que no pertenecen al canon varroniano, por lo que muy posiblemente son la primera traducción al español de fragmentos de *La Beocia*, *Nervolaria* y *Estrecho* (Pierron 1910, 247), fragmentos que habían sido traducidos al francés por François (Nisard 1866, 533 y ss.). Continúa con el epígrafe “Juicio de los antiguos acerca de

Plauto” que comienza con el epitafio que se supone de mano del poeta, para luego repasar los escritos sobre el sarsinate de “Volcacio Sedígito”, “Elio Etilón” [sic], Cicerón y Horacio, al que tacha de “despiadado” (Pierron 1910, 248). En “Poesía de Plauto” comienza contrastando su juicio con el de Le Harpe y alabando la lengua de Plauto, porque, dice, la usa sin afectación, de la manera más sencilla, sin fingida elegancia, ni sofisticación, y solo es arcaica en apariencia, pues incluso cuando inventa palabras las ajusta a las reglas por todos conocidas. Al autor francés, inopinadamente, Plauto le recuerda más a Aristófanes y a Alexis que a Menandro, “sobresalió en la expresión de las ideas y pensamientos nobles tanto como en las mordacidades y en las bufonadas” (Pierron 1910, 248). Incluso defiende al comediógrafo de las acusaciones de desorden métrico diciendo que mucho de lo que se ha considerado tradicionalmente error hoy se empieza a resolver, juicio que también escribió François al repasar las traducciones plautinas de Naudet (Nisard 1866, vi). En “Inmoralidad de Plauto” consiente en no “cerrar los ojos” ante algunas de las crudezas plautinas y lo compara con Aristófanes quien, según Pierron, quiso moralizar a través de obscenidades y bufonadas, pero, aunque llegó al corazón de su público, no consiguió enmendar su moral, un comentario que nos recuerda a los de González Garbín ya señalados. Ataca a Plauto con frases parecidas a las que hemos leído antes, desde Villar y García:

“Plauto es inmoral gratuitamente. [...] Era *pueblo* ante todo y no valía más ni menos que aquellos a quienes hacía reír. [...] No pusiste allí más que tu ingenio y les faltó un alma. [...] El arte verdadero tiene otro fin que el arte mismo. [...] excitar al libertinaje no es realizar labor de poeta, sino de corruptor” (Pierron 1910, 249).

En el epígrafe siguiente, “Reproches literarios” vuelve a comparar su parecer con el de Le Harpe, quien merece ahora el calificativo de “despiadado” que antes había usado para Horacio. Sobre todo reprocha al crítico que acuse a Plauto de utilizar siempre los mismos asuntos, y defiende al umbro con argumentos como que no hay una variedad infinita de asuntos teatrales, que Terencio también parece repetirse, y que Menandro tuvo más libertad, pues la familia en Grecia no fue un lugar tan sagrado como en Roma; incluso Molière pudo disfrutar “el mundo sin límites que las modernas costumbres han abierto a los poetas” (Pierron 1910, 250), argumentos esgrimidos antes por François (Nisard 1866, iii),. También redime a Plauto de acusaciones como que no cierra bien los actos, pues achaca esta división de las comedias a gramáticos posteriores y no a los escritos originales, lo cual se ha comprobado hoy que es cierto (Questa y Raffaelli 2008, 238).

A continuación, “Catálogo de las comedias” sigue el orden impuesto por la tradición y comienza con *Anfitrión* recordando la adaptación de Molière, como también en *Asinaria* recuerda que algunos rasgos fueron copiados por el dramaturgo francés. Igualmente comienza el resumen de *Aulularia* con la frase “es el original del *Avaro* de Molière”, autor que prefiere sobre Plauto, aunque el latino haya compuesto una obra notable. Siguen los breves resúmenes del resto de las obras plautinas conservadas, y solo se detiene cuando puede comparar con algún autor francés, como hace con Regnard cuando llega a *Menaechmi* y a *Mostellaria*. De *Poenulus* refiere que es famoso el pasaje en lengua púnica con el cual han “encanecido” muchos estudiosos. *Rudens* es para Pierron la más conmovedora de todas las comedias plautinas, incluso más que *Captivi* aunque sea menos animada (Pierron 1910, 252).

Llegamos al epígrafe titulado "Originalidad dramática de Plauto". Califica las comedias de Plauto de comedias de "manto" en vez de usar el nombre más técnico de *palliata*. Luego, tras haber mostrado que sus fuentes son griegas, destaca, como ya hicieran otros, que Plauto no dice la verdad cuando se confiesa solo copista. Incluso añade el testimonio de Carlos Labitte¹⁴²: "copió de los griegos mucho menos de lo que él mismo se figura o de lo que quiere hacer creer a los que no consideran bueno más que lo *precedente* de Grecia" (Pierron 1910, 253), quizá hace Labitte una alusión velada a la *querelle*. Concluye que las obras plautinas son en sus tres cuartas partes romanas y solo un cuarto griegas, y añade: "No puedo creer, sin embargo, que Plauto no haya hecho más que estropear sus modelos" (Pierron 1910, 254). Recuerda un prólogo de Terencio, en el que relataba cómo el sarsinate había utilizado *Asociados a muerte* de Dífilo, para atestiguar que Plauto tenía "genio", para mostrar la libertad con la que utilizaba sus modelos (Pierron 1910, 255).

El último epígrafe del capítulo dedicado al poeta de Umbria es "Prólogos de las comedias de Plauto". Le parecen a Pierron interesantísimos y completísimos, la mejor parte de las comedias. Llega a traducir algunos versos de los prólogos que más le han impactado, y lamenta no poder copiarlos completos. Así hay unos versos del *Brutal* (*Truculentus*) y del *Tesoro* (*Trinumus*), que, de esta manera, aparecieron por primera vez traducidos a lengua española¹⁴³ (Pierron 1910, 255). Remata el autor francés su exposición sobre Plauto con unas frases del

¹⁴² Charles Labitte (1816-1845) historiador y crítico francés. Debutó en 1835 en *La Revue des Deux Mondes*. En 1840 fue nombrado profesor de literatura extranjera en la facultad de Rennes y en 1842 sucedió a Pierre-François Tissot en la cátedra de literatura del Colegio de Francia.

¹⁴³ Anotamos que se trata de una traducción al español que realiza Vicente Blasco Ibáñez a través del francés.

Pseudolus que le parece que expresan lo que Plauto entendía que era la poesía: “Cuando el poeta ha cogido en la mano sus tablillas, busca lo que no existe en ninguna parte del mundo, y, sin embargo, lo encuentra; y a aquello que no es más que mentira le da el aspecto de la verdad. *Pseudolus* verso 413 y siguientes” (Pierron 1910, 256).

Otro manual francés se encontró a la venta en las librerías universitarias españolas en 1921:

- LAURAND, Louis: *Manual de los estudios griegos y latinos por L. Laurand. Doctor en letras. Profesor de Filología clásica. Fascículo II. Literatura griega. Traducido de la segunda edición por Domingo Vaca*¹⁴⁴. Editorial: Madrid: Daniel Jorro editor, 1921 (Tip. L. Faure). Descripción: 193 pp. 5 h.; 22 cm. CCPBE, 1014621-0 (obra completa)

La obra pertenece a otra más amplia: “(Louis Laurand, *Manuel des études Grecques et Latines*, París, 1921) compuesto de ocho fascículos dedicados a la Filología clásica. La versión española se publica dentro de una colección denominada “Biblioteca científico-filosófica” (García Jurado, en preparación). La paginación se presenta continuada y llama la atención la división que propone Laurand¹⁴⁵ de los periodos de la Literatura latina, pues no son ni los de Funccius ni los de Teuffel:

¹⁴⁴ Domingo Vaca y Javier (1869-1923), licenciado en Filosofía y Letras en la Universidad Central, años de formación entre 1886-1890, entró en el cuerpo de bibliotecarios por oposición en 1890. Trabajó en la biblioteca Nacional, en la del Ministerio de Estado y fue jefe de la biblioteca del Ateneo de Madrid de la que redactó también su *Boletín*. Fue traductor de obras de muy distinto linaje y colaboró en el *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza* (*Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* 1 de julio de 1923, 170). Por todo ello, podemos asegurar que se relacionó con el profesor Camús.

¹⁴⁵ Louis Laurand (1873-1941) fue latinista, filólogo y escritor francés. Se especializó en Cicerón, pero su fama descansa aún más en sus dotes de pedagogo. Había leído la totalidad de los autores citados en el *Manuel* y había visitado, asimismo, las grandes bibliotecas europeas, con lo que puso su bibliografía al día. El *Manuel*, que comenzó a

- Primer período: período de progreso (264-78)
- Segundo período: época de Cicerón (78-29)
- Tercer período: época de Augusto (29 a.de J.C.-14 de nuestra era)
- Cuarto período: de Augusto a Marco Aurelio (14-180)
- Quinto período: después de Marco Aurelio (180)
- Apéndice: nociones acerca de la literatura cristiana (García Jurado, en preparación)

Plauto pertenece, por tanto, al Primer periodo, y lo encontramos en el “CAPÍTULO II. TEATRO. SECCIÓN I. COMEDIA. § 1. Plauto” (Laurand 1921, 587). Se desarrolla la exposición dividiéndola en epígrafes, que empiezan, para Plauto, a partir del número “21.- Ediciones críticas”. Efectivamente, el manual se presenta con una amplísima bibliografía, pues sigue en epígrafe “22.- Ediciones parciales”, que contiene “Trozos escogidos”, y “23.- Índice detallado” que contiene “Diccionario” y “Obras de consulta”. Las obras a las que remite son del siglo XIX e incluso del XX y los autores son alemanes, franceses, ingleses y norteamericanos, desde Lemaire (1832) hasta Leo (1912). Nos hemos fijado en que remite a Ristchl, gran estudioso del palimpsesto ambrosiano, pero no a Studemund, que publicó la más completa lectura del pergamino en 1889.

El epígrafe 24.-A se titula “Vida” y nombra al poeta “*Titus Maccius (¿o Maccus?) Plautus* (llamado equivocadamente en otro tiempo M. Accio Plauto)” y en pocas líneas da por seguro que el sarsinate fue actor, autor y quizá director de teatro, se arruinó, no dice por qué, “y se vio obligado a dar vueltas a la muela”. Siguió escribiendo y ganó bastante para dejar el molino (Laurand 1921, 588).

aparecer en fascículos en 1914, fue muy alabado por los profesores debido a su claridad, concisión y juicio seguro (García Jurado, en preparación).

Sigue el epígrafe 25.-B titulado “Comedias de Plauto”, donde tras discutir sobre el número que se nos ha conservado gracias a Varrón, comenta lo mutilada que se encuentra la *Vidularia* y pasa a presentar el listado de las comedias, numeradas y acompañadas de argumentos brevísimos, a veces, de una sola frase. Las obras en las que más se extiende, y esto no pasa de cuatro líneas, son: *Amphitruo*, porque opina que la imitación de Molière “no ha igualado su alegría”; *Aulularia*, “imitada muy libremente por Molière en *El avaro*; y *Menaechmi* en la que aparecen los imitadores habituales y “Tristan Bernard en 1908” (Laurand 1921, 589), imitación de la que hablaremos, pues se estrenó en España.

El epígrafe 27 se dedica a los prólogos de los que dice poco más que no todos pertenecen a Plauto aunque sí la mayoría y que son como los de la comedia nueva griega. Igualmente, los argumentos, asegura, que se compusieron todos por lo menos un siglo después de la muerte del comediógrafo. En el epígrafe 28.-C reflexiona sobre los “Personajes de Plauto” que aparecen clasificados en siete apartados: a) viejos desordenados, b) jóvenes que engañan a sus padres, c) esclavos “astutos, embusteros, ladrones”, d) el *leno*, e) el soldado fanfarrón, f) el parásito, g) las mujeres. De todos ellos dice que son “poco simpáticos”, excepto “algunas jóvenes libres, amables y simpáticas” y menciona a “Palaestra en el *Rudens*” y “Alcmena en *El Anfitrión*” (Laurand 1921, 590). La “Composición” se trata en el epígrafe 28.-D. Discute sobre si las tramas son o no variadas y concluye “es lícito creer que el teatro actual no es, en su género, más variado”.

En cuanto a “Originalidad de Plauto”, epígrafe 30.-E, defiende que tanto Plauto como Terencio no se dedican a la copia servil de la comedia

griega y que a Plauto no se le puede negar la profunda originalidad en el estilo y lenguaje.

A estos rasgos dedica el epígrafe 31.-F: "El diálogo y el estilo" donde llama la atención sobre los *cantica* que califica de obra maestra y sobre la profusión de figuras retóricas: "aliteraciones, asonancias, figuras etimológicas, juegos de palabras con una abundancia que aturde" (Laurand 1921, 591).

El último epígrafe dedicado a Plauto es el 32.-G titulado "Reputación de Plauto" en donde hace un rápido recorrido a través de los siglos para dejar constancia de la consideración que se ha tenido del poeta latino en cada época: aunque Cicerón veía sus comedias como un modelo de urbanidad, Augusto, Horacio y su escuela pretendieron que se olvidase; poco conocido en la Edad Media se imita en el Renacimiento, pero en el XVIII se estudiaba menos que Terencio; a partir del siglo XIX se le concede el primer lugar entre los autores latinos. Esta aseveración se comprueba en el parágrafo 3, dedicado a Terencio, y que comienza, al igual que hiciera para Plauto, anotando las obras de consulta que aconseja revisar. El número de estudios que cita, al limitarse a los modernos, son prácticamente la mitad de los que indicaba para el sarsinate (Laurand 1921, 592).

Para terminar este repaso de los manuales universitarios de la "Edad de plata" vamos a resumir lo que sobre Plauto aparece en:

- RIBA, Carles: *Resum de literatura llatina per Carles Riba*. Editorial: Barcelona: Col·lecció popular Barcino; 42, 1928. Descripción: 56 p.; 16 cm. BC, Dipòsit General 2006-8-37907

Recordemos que Carles Riba había traducido en 1927 la *Aulularia*, libremente, como ya queda señalado en páginas anteriores. El *Resum* se divide en tres periodos que el mismo autor explica:

“Un primer període, que va de finals de la primera guerra púnica fins a l’època de les revolucions (de c. 250 a c. 100 ab. J.C.), és més aviat receptiu. En un segon període, fins a la mort d’August (14 d. J.C.), la fusió és definitiva, orgànica, fecunda en creadors. Un tercer període, que s’estendria fins a la caiguda de l’imperi d’Occident (476), és de desequilibri i d’indeterminació, de puja de ferments nous; però tot de grans personalitats literàries farien injusta una qualificació general de decadència.” (Riba 1928, p. 11, *apud* García Jurado, en preparació)

En este fragmento del *Resum* hacemos una llamada a la calificación de “decadencia”, pues va a ser parte importante de este trabajo en páginas posteriores.

Plauto aparece, por tanto, en el Primer Periodo de este manual, y lo hace con su nombre moderno catalanizado “T. Macci Plaute” y lo describe como “dependent de teatre de jove” y debido a una mala administración de sus ahorros fue reducido a esclavitud. Cuenta la anécdota del molino y luego coincide con Laurant en que el trabajo con la muela le devolvió la libertad. También coincide con el autor francés en apreciar la invención verbal plautina que “no té fi: en ella cal cercar el millor del seu còmic” (Riba 1928, 17). Quizá porque se trata de un “resumen”, o porque siguiera una máxima parecida a la que hemos visto en Álvarez Amandi, o porque el manual que escribe es para las señoritas alumnas de la Escuela de Bibliotecarias, de las 21 comedias de Plauto solamente menciona cinco: “*Amfitrió* i *Aulularia* («comèdia de l’olla») imitades per Molière, els *Captius*, *Menaechmi*, imitada per Shakespeare, *Miles gloriosus* («el soldat fanfarró»), *Rudens* («el llibant») y pasa a Terencio. A este le dedica también

un solo epígrafe y destaca su amistad con Escipión y Lelio y escribe “morí jove (159)” (Riba 1928, 18). Después nombra las seis comedias y lo compara con Plauto, de donde concluye que Terencio “és més pàl·lid que Plaute, però el guanya en equilibri”. También opina que Terencio es un poeta de todos los tiempos y para todos los lugares.

Estos manuales nos han mostrado cómo se entendía a Plauto desde el ámbito académico y qué enseñanzas sobre el comediógrafo latino recibían los alumnos de las universidades españolas a lo largo de la “Edad de plata”. Podemos ver cómo va cambiando el conocimiento sobre el autor y cómo se interpreta desde ideas diferentes, desde una visión romántica se pasa a otra visión costumbrista. Entre todos van creando una “vida imaginaria” del sarsinate y, en un momento dado, se confunden poeta y obra, por ejemplo en Barbado, dando así pie a creer que lo que relatan las comedias podía representar la vida que llevaba el comediógrafo, lo que tenía una parte de tradición y otra parte se debe a las nuevas formas de entender la literatura como hecho artístico (Questa y Raffaelli 2008, 229), una vida, ciertamente, que podríamos calificar anacrónicamente de bohemia.

En los primeros manuales se nota que todavía no es aceptado plenamente, aún se le recrimina su lenguaje descarado, se critican las escenas que presentan a lo más bajo de la sociedad y se avisa de que hace protagonistas a meretrices y *lenos*, pero ya no se piensa que sea un autor que deba esconderse a la sociedad y se le reconoce una originalidad propia, así como la influencia que sigue teniendo en el teatro de finales del siglo XIX y principios del XX. Notamos algo más. Se valora a Plauto por la información que nos transmite acerca de la sociedad del final de la república romana, es decir, se leen las comedias plautinas como novelas

del Realismo, pues enmarcados en este momento literario los propios profesores que escribieron los manuales no pueden abstraerse de su momento cultural, por lo que presentan al poeta latino como un narrador objetivo, que plasma en sus obras lo que ve y alguno lo llama *realista*. Pero, además, Plauto sirve para comentar la sociedad de la “Edad de plata” pues se establecen comparaciones, como la de la esclavitud, las meretrices que siguen existiendo, la vida de las familias, etc. La discusión sobre la originalidad de las comedias de Plauto toma cada vez más espacio en los manuales decimonónicos, como hemos visto en Barbado con su “teoría sobre la originalidad” y luego desaparecerá por completo en los últimos manuales, síntoma, creemos, de que la discusión ya no cabe, de que se acepta plenamente la creatividad del sarsinate y su lugar en la historia de la literatura. Y esta nueva lectura, influirá en los autores literarios españoles de la “Edad de plata”.

4 LA TRADUCCIÓN DE PLAUTO A LA LENGUA ESPAÑOLA. UN CANON DEL CANON

De alguna manera, a lo largo de estas páginas, se ha mostrado que Plauto no ha formado parte o, por lo menos, lo ha hecho en mucha menor medida que Terencio, del canon de las escuelas, o de las traducciones consideradas apropiadas hasta la segunda mitad del siglo XIX. Ya desde los primeros compiladores de sus obras hubo de establecerse una selección, pues, debido al gran éxito en Roma del autor, circulaban más de cien obras atribuidas a Plauto. Hoy seguimos aceptando el canon que propuso Varrón, compuesto por veintiuna comedias. Bien es cierto que tampoco conservamos más, pues las obras no consideradas plautinas por Varrón se han perdido para siempre. Siguiendo a Harris:

"Entre las fuerzas que obligan a restringir las selecciones en las antologías escolares se encuentra lo que podría llamarse «el principio de recirculación académica». Los profesores tienden a enseñar lo que les han enseñado, lo que es fácil encontrar editado, sobre lo que existen ensayos interesantes y sobre lo que ellos mismos están escribiendo. Lo que es fácil encontrar editado tiende a ser aquello sobre lo que se escribe y enseña; lo que se escribe tiende a ser lo que se enseña y sobre lo que otros escriben." (Harris 1998, 48)

Lo que en el apartado anterior, el repaso por los manuales, ha revelado es que Plauto formó parte del canon literario del periodo que estudiamos. De hecho, cumple con todos los elementos que Harris aduce como necesarios para que un texto resulte interesante durante un tiempo:

"[...] las resonancias históricas de un texto (el grado en que se relaciona explícitamente con otros textos), la posible multiplicación de sus significados (el grado de su polivalencia), la habilidad con la que es introducido en un coloquio crítico (el grado en que se encuentra un patrocinador adecuado) y la congruencia entre sus posibles significados y las preocupaciones actuales de los críticos (el grado en que resulta maleable), todos estos elementos interactúan para determinar cuánto interés puede suscitar un texto y durante cuánto tiempo. En lugar de estampar obras con el marchamo de

autoridad, los cánones literarios proponen la entrada en el coloquio crítico de una cultura.” (Harris 1998, 41 y 42)

Al contrastar estos elementos que propone Harris con la revisión que hemos llevado a cabo de los manuales de la “Edad de plata” resulta que:

- “(el grado en que se relaciona explícitamente con otros textos)”: en Plauto viene dado por su inclusión en los manuales escolares cuando estos comienzan a seguir el orden historiográfico para la presentación de la historia de la literatura, lo que hemos visto claramente en el manual de Terradillos; también por las comparaciones de las comedias plautinas con las obras que se inspiraron en ellas;
- “(el grado de su polivalencia)”: en Plauto vieron los autores de manuales otros puntos de vista sobre la comedia, que ya no se leyó como un género menor frente a la tragedia, sino que podía servir para trasladar al público sentimientos como el *castigat ridendo mores* de González Garbín;
- “(el grado en que se encuentra un patrocinador adecuado)”: para Plauto uno de estos patrocinadores, como queda patente en las líneas anteriores, fue el profesor Alfredo Adolfo Camús, sin duda, y también la influencia que tuvo en los estudios clásicos la docta Alemania, que estudió al sarsinate pormenorizadamente;
- “(el grado en que resulta maleable)” y Plauto sirvió para que Canalejas y Garbín comentasen las luchas abolicionistas, para que Álvarez Amandi lo pusiera de ejemplo de autor realista o para que Barbado incluyera un estudio sobre la originalidad.

Dentro de las veintiuna comedias de Plauto que nos han llegado, la traducción establece otro canon, otra selección. Y este canon tampoco es inocente, pues como dice Talens (*apud* Romero 2000, 573), con esta elección no se está solamente reordenando el pasado, sino reconstruyéndolo. Vamos a revisar, por tanto, este canon de Plauto para la “Edad de plata”.

Tal como hemos detallado en el *corpus* con el que trabajamos, hasta el siglo XX, hasta después de 1936, no hemos dispuesto en España de la traducción de las veinte comedias plautinas que nos han llegado completas (o casi). Hasta esa fecha solo se habían traducido, desde el latín, en nuestro país, quince de ellas. Y estas tuvieron una desigual predilección por parte de los traductores, eligiendo traducir *Anfitrión*, hasta siete veces, tres antes del siglo XIX y cuatro después; seguida de *Aulularia* y *Captivi* con cinco traducciones; luego *Asinaria*, *Bacchides*, *Cistellaria* y *Menaechmi* en tres ocasiones; *Casina*, *Epidicus* y *Curculio* cada una de ellas dos veces; y *Miles gloriosus*, *Persa*, *Pseudolus*, *Stichus* y *Trinummus* una sola vez, tal como refleja la siguiente tabla:

OBRAS	Hasta el siglo XIX	Desde el siglo XIX
<i>Amphitruo</i>	López de Villalobos (1515-1517, 1542, 1543, 1544, 1550, 1554, 1574, 1855, 1907, 1919, 1926) Pérez de Oliva (1525, 1584, 1585, 1586, 1787) Anónimo (1554)	Costanzo (1859) Velasco y García (1923) Martín Robles (1932) Olivar (1934) (catalán) Pérez de Oliva (1886, 1927, 1928) (estas últimas seguramente no estuvieron al alcance del público español)

<i>Aulularia</i>		Betances (1863) González Garbín (1877, 1879, 1887, 1928) Velasco y García (1923) Martín Robles (1932) Olivar (1935) (catalán)
<i>Captivi</i>		González Garbín (1880, 1887, 1928) Menéndez Pelayo (1879) Velasco y García (ca. 1927) Martín Robles (1932) Olivar (1935) (catalán)
<i>Asinaria</i>		Velasco y García (1923) Martín Robles (1932) Olivar (1934) (catalán)
<i>Bacchides</i>		Velasco y García (ca. 1927) Martín Robles (1932) Olivar (1935) (catalán)
<i>Cistellaria</i>		Velasco y García (ca. 1927) Olivar (1936) (catalán)
<i>Menaechmi</i>	Anónimo ¿Verzosa? (1555)	Velasco y García (ca. 1927)
<i>Casina</i>		Velasco y García (ca. 1927) Olivar (1935) (catalán)
<i>Curculio</i>		Velasco y García (ca. 1927) Olivar (1936) (catalán)
<i>Epidicus</i>		Velasco y García (ca. 1927)
<i>Miles gloriosus</i>	Anónimo ¿Verzosa? (1555)	
<i>Persa</i>		Velasco y García (ca. 1927)
<i>Pseudolus</i>		Velasco y García (ca. 1927)
<i>Stichus</i>		Velasco y García (ca. 1927)
<i>Trinummus</i>		Velasco y García (ca. 1927)

En cuanto a las adaptaciones para el teatro y las novelas, desde el latín, solo podemos confirmar el cuadro siguiente:

Obras	Teatro en Latín	Teatro en Castellano	Novela en Castellano
<i>Captivi</i>	Menéndez Pelayo (1879)		
<i>Menaechmi</i>			Bastinos? (1894)

4.1. Plauto: Traducciones españolas del siglo XIX

De estas tablas podemos entresacar lo que consideramos traducciones propiamente del texto plautino, separándolas de lo que fueron adaptaciones teatrales, tema de inspiración para otras composiciones o refundiciones. El listado concreto de traducciones castellanas que se hicieron en el siglo XIX, y a las que tuvo acceso el público general, es:

- COSTANZO, Salvador: *El Anfitrión de Plauto y la Andriana de Terencio*, Madrid, Establecimiento tipográfico de D. F. de P. Mellado, 1859.
- BETANCES, Ramón Emeterio: *La botijuela. Comedia escrita en latín hace mil seiscientos años por Marcus Accius Plautus, y traducida al castellano por Bin-tah*. Nueva York, 1863.
- GONZÁLEZ GARBÍN, Antonio: Plauto, *La Aulularia*, (bilingüe en Málaga 1877 y 1878 y en Granada en 1879). *Los Cautivos*, (bilingüe en Granada en 1880). *La Aulularia y los Cautivos* (monolingüe en Madrid en 1887 por Biblioteca Universal y 1928 por Hernando).
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino: *Los cautivos*, comedia de Marco Accio Plauto, traducida al castellano por M.M.P. Madrid, 1879

Reediciones:

- LÓPEZ DE VILLALOBOS, Francisco: *Ampytrion*, en *Cuestiones bibliográficas: colección escogida de obras raras de amenidad y erudición, con apuntes biográficos de los diferentes autores*. Compilador Adolfo de Castro y Rossi, Rivadeneyra, 1855-1857.

Traducciones españolas del siglo XX (hasta 1936)

Las traducciones de Plauto al castellano, realizadas durante los primeros años del siglo XX, hasta 1936, a las que tuvo acceso el público, fueron:

- VELASCO Y GARCÍA, José: Plauto, *Comedias I-V*, Valencia, Prometeo, S.F. (ca. 1924-1927). Contenía: *Anfitrión, Asinaria, Aulularia, Captivi, Bacchides, Curculio, Menaechmi, Casina, Cistellaria, Epidicus, Persa, Stichus, Pseudolus* y *Trinummus*.
- MARTÍN ROBLES, Pedro Antonio: *Anfitrión; La venta de los asnos; La comedia de la olla; Las dos Baquidas; Los cautivos*. Madrid, Hernando, 1932.

Reediciones:

- LÓPEZ DE VILLALOBOS, Francisco: *Ampytrion*. En *Cuestiones bibliográficas: colección escogida de obras raras de amenidad y erudición, con apuntes biográficos de los diferentes autores*. Compilador Adolfo de Castro y Rossi, Hernando, 1907, 1919, 1926.

4.2. Terencio: Traducciones españolas del siglo XIX

Ya hemos visto que la traducción al castellano de todo el *corpus* de Terencio se llevó a cabo en el siglo XVI y que aquella traducción ha recorrido los siglos hasta el mismo siglo XX. Pero, aparte del trabajo de Pedro Simón Abril, también hemos señalado otras traducciones parciales, de comedias sueltas. Entre estas, la comedia que podemos encontrar traducida en más versiones es *Andria*, en cinco ocasiones, seguida de *Hecyra*, *Adelfos*, *Eunuco* y *Heautontimorumenos* (solo en catalán), cada una de ellas solo una vez. Lo resumimos en un cuadro:

Título	Antes del siglo XIX	Desde el siglo XIX
<i>Andria</i>	Anónimo (Lovaina) (1549) Simón Abril (1577, 1583, 1599, 1762, 1890, 1917) J.C.D.M. (1775) Dequeisne (1786)	Costanzo (1859) Coromines (catalán) (1936)
<i>Adelphi</i> o <i>Adelphoi</i>	Simón Abril (1577, 1583, 1599, 1762, 1890, 1917)	Lasso de la Vega (1884)
<i>Eunuchus</i>	Simón Abril (1577, 1583, 1599, 1762, 1890, 1917)	Ria-Baja (1902)
<i>Phormio</i>	Simón Abril (1577, 1583, 1599, 1762, 1890, 1917)	
<i>Heautontimorumenos</i>	Simón Abril (1577, 1583, 1599, 1762, 1890, 1917)	Coromines (catalán) (1936)
<i>Hecyra</i>	Simón Abril (1577, 1583, 1599, 1762, 1890, 1917)	Somoza (1842)

Comparando este cuadro con el obtenido para Plauto, vemos que tanto en un autor como en otro la obra más traducida al castellano es la

primera por el orden establecido por la tradición de sus respectivos *corpus*. Esto nos lleva a sospechar que las traducciones de comedias no se hicieron siguiendo tanto el gusto personal por un tema en concreto, sino por el orden en el que las encontraron en las ediciones latinas. Esto quizá signifique que los traductores que comenzaron por estas obras tenían intención de continuar su labor, pero no pudieron finalizarla. Hemos encontrado algunas referencias que apoyan esta suposición. En la Tesis de Bravo Riesco se anota sobre Antonio Jimeno Caridad:

“El autor en cuestión, sin duda, tuvo la idea de hacer una traducción completa al castellano de las obras de Plauto, como se ve por la nota que pone al principio del primer acto: «Hemos comenzado la traducción de las comedias de Plauto por *Cistellaria*, sin otra razón que haber sido esta obra la primera producción del inspirado cómico latino, pues su valor literario es escaso por lo elemental del argumento y las incorrecciones de la forma».” (Bravo Riesco 1924, I y II)

También sabemos por la introducción a la traducción de *La aulularia* y *Los cautivos* de Antonio González Garbín que pretendía traducir todo el *corpus* plautino (González Garbín 1887, 20). Igualmente, Martín Robles (1985, 9): “[...] las comedias de Plauto que nos proponemos dar traducidas a nuestra lengua en su totalidad”.

Igualmente para Terencio hubo intención de traducir su obra completa. Por ejemplo, Lasso de la Vega anuncia la publicación de dos comedias, aunque el tomo solo contiene, finalmente, una (Lasso de la Vega 1884, xxi); o Dequeisne, un siglo antes, que decía en *El traductor*, prólogo a su traducción en verso de *Andria*:

“[...] no me ha quedado otro arbitrio, para ver en parte cumplidos mis deseos, que, aun atropellando el precepto de Horacio, emplear en ella mi corto talento, y dar la presente Comedia en verso, como un

ensayo, que si mereciere los votos del público, acaso me estimule a la continuación de las restantes." (Dequeisne 1786, vi y vii)

Para las traducciones al castellano de las obras de Terencio publicadas durante el siglo XIX, tenemos el siguiente listado:

- SOMOZA Y MUÑOZ, José: *La Hecyra*, editada en la Imprenta Nacional de Madrid en 1842¹⁴⁶.
- COSTANZO, Salvador: *La Andriana*, impresa en 1859 junto al *Anfitrión* de Plauto.
- LASSO DE LA VEGA, Ángel: *Adelfos*, en las *Comedias* traducidas en verso, Madrid, 1884.

Reediciones:

- SIMÓN ABRIL, Pedro: *Las seis comedias de Publio Terencio Africano*, Librería de la viuda de Hernando y Ca., 1890, refundida por Fernández Llera.

¹⁴⁶ Esta traducción, a pesar de publicarse en el siglo XIX, es ilustrada, pues Somoza (1781-1852) pertenecía al círculo de los poetas Meléndez Valdés y Quintana. "Léese esta versión desde la pág. 157 a la 208 del tomo de poesías de Somoza. Está hecha en redondillas y es sobremano notable por la fidelidad y concisión, por lo fácil, suelto y desembarazado del estilo y de los versos, en términos que parece original, no traducida. Es muy de sentir que Somoza no vertiera con igual o superior acierto las obras todas de Terencio o las de Plauto, pero le faltaba la paciencia y la *formalidad* necesarias para empeñarse en un trabajo de esta clase. Él mismo nos advierte con su habitual desenfado que hizo esta traducción en obsequio de los que *no han malgastado el tiempo en aprender el latín ni el griego*, y sólo para darles una idea del teatro de los antiguos. Trabajóla en la cárcel de Ávila en 1828. Debe reimprimirse para salvarla del olvido." (Menéndez Pelayo 1952, IV., 266)

Traducciones españolas del siglo XX (hasta 1936):

En el caso de Terencio se tradujeron al castellano y publicaron a lo largo de los primeros 36 años del siglo XX las siguientes obras:

- RIA BAJA, Carlos: *Eunuco*, editado en Barcelona, Lezcano y C^a, 1902.

Reediciones:

- SIMÓN ABRIL, Pedro: *Terencio / Teatro completo*, Sucesores de Hernando, Madrid, 1917.

Si repasamos estas últimas páginas, la desigual fortuna de Plauto y Terencio a lo largo de la "Edad de plata" de la Cultura Española nos da un balance favorable a Plauto, del que, si bien no se tradujo nunca el *corpus* completo, se nota un interés por parte de los editores y traductores por dar al público un gran número de sus obras. Casi podríamos decir que el inicio del siglo XX fue el momento de Plauto, como lo fue el siglo XVI para Terencio.

5 ALGUNAS TRADUCCIONES SINGULARES

En este apartado de nuestro trabajo vamos a revisar la labor de tres traductores: Salvador Costanzo, Ángel Lasso de la Vega y José Velasco y García.

Las traducciones de Constanzo preceden a la “Edad de plata” en tan solo nueve años. Lasso de la Vega dio a la imprenta su obra al principio del periodo que estudiamos, y fue una traducción en verso. Velasco y García publicó sus traducciones en plena “Edad de plata”, concretamente en el periodo llamado también de “entre guerras” del siglo XX.

5.1. Precursores de la “Edad de plata”

En los años previos a la “Edad de plata” de la Cultura Española, se experimenta un cambio radical en el conocimiento de Plauto y sus comedias. Se atestigua hojeando en los periódicos de la época. Como ejemplo de ese cambio podemos mostrar dos comentarios aparecidos en la prensa con veinte años de diferencia a mediados del siglo XIX y que indican claramente este cambio que comentamos.

El primer periódico que revisamos ofrece una crítica teatral sin firma sobre la representación en Madrid del *Avaro* de Molière:

“Plauto escribió una comedia titulada en latín *Aulularia*; todo su argumento gira sobre una cajita llena de oro, que un pobre ha encontrado, sin que por ello se haga rico, pues nunca llega a ella. Molière se apropió del pensamiento con prodigiosa maestría.”
(*Cartas españolas* diciembre de 1831, 54)

El crítico hace gala de su conocimiento de la existencia de la obra plautina, pero no puede hacer gala de haberla estimado, pues prefiere claramente el arreglo de Molière. El segundo periódico que mostramos

incluye un apartado titulado "Crítica Literaria" en el que se publica el artículo "Apuntes sobre la teoría del arte dramático" donde se desarrolla un interesante discurso para mostrar que las tres unidades de la preceptiva aristotélica no fueron seguidas por todos los autores dramáticos antiguos. En este contexto, surge el momento de aducir ejemplos que confirmen dicha aseveración:

"Estas libertades de que encontramos ejemplos en la *Andrómaca* y la *Ifigenia* de Eurípides; en *Las ranas*, *Las Nubes* y *el Pluto* de Aristófanes; en *La Aulularia*, *Los Cautivos* y muchas otras comedias de Plauto; y, finalmente, en varias del mismo Terencio, tales como *El Heautontimorumenos* y la *Hecira*, manifiestan palmariamente, que ni el precepto ni la práctica de la antigüedad justifican el rigorismo de los modernos en el asunto en cuestión, y que los discípulos de los preceptistas antiguos han exagerado la doctrina de sus maestros, por un mal entendido sistema de progresión restrictiva." (*La Ilustración* 3 de enero de 1852, 7)

El autor de estas palabras fue Manuel Cañete y Romea¹⁴⁷ (1822-1891), dramaturgo, crítico y ensayista que formó tertulia con Aureliano Fernández-Guerra¹⁴⁸, Juan Valera, los Nocedal (padre e hijo), Juan Eugenio Hartzenbusch, Manuel Tamayo y Baus... (Miranda 2005, 16). Ingresó en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, en la de la Historia y, en 1857, en la Real Academia Española, de la que fue censor. Catedrático de Literatura dramática en el Ateneo de Madrid desde 1847¹⁴⁹ (García

¹⁴⁷ M. Cañete Romea: autor de estudios críticos sobre el teatro español del siglo XVI y sobre la lengua castellana del Renacimiento, entre otros.

¹⁴⁸ A. Fernández-Guerra: nombrado director general del Consejo de Instrucción Pública recién redactada la Ley Moyano en la que participó como secretario.

¹⁴⁹ "El Sr. Cañete, tan ventajosamente conocido ya por sus escritos crítico literarios, se propone en su curso examinar las obras mas notables del teatro español desde 1833 á 1847, no en la relación que tienen con las cuestiones retóricas ó de mera forma, únicas que han servido de norte á la mayor parte de nuestros críticos, sino como producto de una nueva serie de ideas, como resultado de una distinta civilización, esto es, como expresión de una sociedad que se regenera. De esta manera el joven profesor espera contribuir al, mejoramiento del drama nacional, condenando los errores que desvirtúen su

Barzanallana 1848, 5 y Bordallo 1852, 13¹⁵⁰), a su cargo corrió el *Discurso leído en el Ateneo de Madrid para inaugurar el curso anual de literatura dramática* (10 de noviembre de 1852), en el que llevó a cabo una defensa de la nueva forma dramática del romanticismo, en la que incluyó algunas de las ideas que venimos desarrollando en este trabajo. Cañete inicia su discurso así:

“De todos los ramos en que la literatura se divide, el dramático es el que más viva, más directa, más genuinamente expresa el modo de pensar y sentir de cada pueblo. Él se encuentra en activo contacto con la política y retrata y corrige mejor que ningún otro los vicios de los hombres y de las costumbres. Es, pues, la literatura dramática agente muy poderoso de la cultura intelectual y del mejoramiento de las naciones. De aquí su gran importancia: de aquí la necesidad y conveniencia de su estudio.

El progreso es ley constante de la humanidad, cuyos esfuerzos conspiran incesantemente al perfeccionamiento de nuestro ser. Esta ley providencial, que da á conocer la importancia suma del espíritu, y que, indicándole su destino, lo eleva y lo conforta, es la que puede comunicar á la inspiración dramática mayor fuego, engrandeciéndola y otorgándole en el trabajo perfeccionador de los siglos la parte que de derecho le corresponde. A esta ley que proclama la libertad de los individuos y de las generaciones en el dominio de la inteligencia, y la muerte de las poéticas materialistas, se debe también el desarrollo del arte verdaderamente civilizador, que tiene por principal norte hablar al alma, y contribuir, usando de todo el poder de sus facultades, á resolver simbólicamente el problema de la vida.

Vamos, pues, á investigar de qué modo corresponden á esta ley las obras dramáticas españolas nacidas al amor de la regeneración *romántica*.” (Cañete 1860, 9)

En el discurso ponía en antecedentes de cómo había sido la historia reciente del teatro español, para señalar que las obras que se podían ver

genuino desarrollo y excitando los ingenios al culto de la belleza y de la verdad, única fuente donde el arte debe beber sus inspiraciones. De tan ardua empresa y de los escollos que ofrece el juzgar á contemporáneos, debemos esperar sacarán airoso al Sr. Cañete su notoria buena fe, la elevación de su talento y su erudición escogida” (García Barzanallana 1848, 13 y 14).

¹⁵⁰ Mal paginada, aparece como página 15 entre las páginas 12 y 14. Después sigue la 15.

eran "extravagantes o amaneradas", "insustanciales o absurdas", "peligrosas". Se lamenta de que tras los grandes autores del Siglo de Oro, sus sucesores "Solís, Cañizares, Hoz" habían hecho languidecer el teatro y después "Nifos, Zavala-Zamoras, Comellas" lo hicieron expirar. Los compara con los pintores sucesores de Velázquez y Murillo, de los que comenta: "En esta época vivía aún el semi-español Lucas Jordán y florecía Claudio Coello; pero hasta en las obras de este se advierten síntomas de decadencia" (Cañete 1860, 9). Culpa Cañete del estado desastroso del teatro español al teatro francés "omnipotente en las naciones meridionales" pero que consiguió extenderse incluso hacia Inglaterra y Alemania. Es entonces cuando, dice, que:

"Esta circunstancia fué, sin duda, causa principal del giro que dio Lessing á su crítica, con la cual y con sus obras dramáticas preparó el terreno donde Goethe y Schiller, como poetas, y Augusto Guillermo Schelegel, como preceptista, debían recoger tan bellos frutos." (Cañete 1860, 9)

Aparece, por tanto, la defensa del teatro romántico, un teatro que, aparentemente, no se relacionaba con el grecolatino, pues, como veremos más adelante en este apartado, Madame de Staël redefiniría los términos *clásico* (antiguo) y *romántico* (moderno). Pero Cañete defiende un teatro que se parezca a la vida, a los hombres y hechos de su tiempo. Refutará a Aristóteles y a Boileau, así como a Luzán, y volverá a usar a los clásicos como ejemplo de que el teatro no se puede constreñir a reglas estrictas y artificiales por ser representación de la realidad:

"Inútil fuera entrar ahora en la debatida cuestión de si es ó no justo observar las tres famosas *unidades* llamadas aristotélicas. Prescindiendo de que los antiguos no respetaron algunas de ellas ni en *Las Euménides*, ni en el *Ajax*, ni en *Las Nubes*, ni en el *Pluto*, ni en la *Aulularia*, ni en el *Heautontimorumenos*, ni en muchas otras obras,

la conciencia general ha fallado en este litigio condenándolas todas, menos la de acción, del modo que Boileau las establece. Las horas del alma, según la feliz expresión de nuestro insigne Lope de Vega, *no se miden con el tiempo*. Las unidades que deben respetarse son las de *pensamiento y sentimiento*; y, como derivación de ambas, la de *interés*. Esta es verdaderamente la ley suprema, sin la observancia de la cual la poesía dramática nace muerta.” (Cañete 1860, 10)

Igualmente defenderá la tragicomedia española, ya sin referirse a los clásicos, por ser esta una forma muy loable de representar la vida. Manuel Cañete no defiende el teatro grecolatino como teatro que deba representarse o imitarse en su tiempo, sino como ejemplos de autoridad. De ideas monárquicas y católico, defendía un romanticismo muy mediterráneo, y estudiaba a los clásicos buscando en ellos signos románticos como el nacionalismo y la fuerza de lo popular. Así lo hemos visto ya en la disquisición romántica del “Plauto vascongado” y lo veremos a continuación en las últimas traducciones plautinas al español antes de la “Edad de plata”.

5.1.1. El *Anfitrión* y la *Andriana* de Costanzo. Una traducción romántica

Como queda dicho, Salvador Costanzo publicó en 1859 la traducción de dos comedias latinas en un solo volumen. Se trataba del *Anfitrión* de Plauto y la *Andriana* de Terencio, que se imprimieron en el establecimiento tipográfico de D. F. de P. Mellado, en Madrid. Se trata de una edición bilingüe latín-castellano, presentada a dos columnas y sin notas a pie de página. Se publicitó su edición en *La Iberia*, Madrid, por lo menos, el 30 de julio y el 19 de agosto de 1859.

Costanzo se inscribe en el movimiento romántico por su pensamiento y producción escrita, como veremos a continuación.

Según nos cuenta Ana Tobío¹⁵¹, Costanzo nació en Palermo en 1804. Sus primeros años de vida coinciden con la época de las conquistas napoleónicas, los enfrentamientos por el poder en el Mediterráneo entre británicos y franceses, la influencia austríaca sobre Sicilia y Nápoles y la creación del Reino de las Dos Sicilias bajo el Borbón Fernando IV. También es el momento en el que, al modo del despotismo ilustrado del siglo anterior, en Sicilia se crean academias, tertulias, escuelas públicas y universidades. Pero también será el tiempo en el que Italia comience su lucha por la unificación de los reinos que la forman.

En este ambiente ilustrado, de fuerte influencia francesa, comienza Costanzo sus estudios y sus relaciones con los eruditos de la época. Estudió letras clásicas y jurisprudencia; inició su trabajo como polígrafo y periodista y entabló contacto con las ideas liberales y el movimiento romántico. Ya desde sus primeros artículos se muestra contrario al Romanticismo dramático, es decir, a los poetas y dramaturgos que solo muestran el lado más desenfrenado del nuevo movimiento que revolucionará en Europa no solo la literatura, sino también el modo de pensar de la sociedad.

Más tarde, en 1837, ya maduro su pensamiento, Costanzo defenderá en la revista *Il Siciliano*, de la que era propietario, director y redactor principal, las ideas que había expuesto Mme. de Staël en su famoso libro titulado *L'Allemagne*. Costanzo se considera a sí mismo un *clásico*, que en la definición de Staël significa "un antiguo", un autor que prefiere a los autores grecolatinos por delante de los autores *románticos*, considerados "modernos". Pero, al mismo tiempo, en otros artículos defiende la Edad Media como punto de partida de un nuevo hombre, los

¹⁵¹ Tobío (2000).

caballeros cristianos, que darían forma a una nueva sociedad, defensa que señala a Costanzo como inequívocamente romántico.

En el ambiente siciliano de la época, comienza también a revelarse el sentimiento nacionalista de Costanzo, al que puede dar rienda suelta en su revista. Aun sin conocer la causa exacta, podemos suponer que su encarcelamiento y posterior destierro de su ciudad natal tuviese relación con esta publicación, pues la libertad de expresión era muy precaria bajo el mandato Borbón.

Tras pasar un tiempo en Malta, donde continuará su labor periodística junto a otros exiliados italianos, se le supone un breve paso por el norte de África y por Gibraltar, para llegar finalmente a Madrid en 1843.

Por razones desconocidas, parece que Costanzo cortó toda relación con sus familiares y amigos en Italia y comenzó una nueva vida en Madrid dedicado a la traducción, la redacción de libros de historia, la enseñanza del idioma italiano y la publicación de artículos en diversos periódicos.

Entre las personas con las que se relaciona se incluyen directores de distintos periódicos como Luis José Sartorius de *El Heraldo*, o Fernando Corradi de *El clamor público*; escritores como el cubano José Güell y Renté, o el egabrense Juan Valera, entre otros; también entabló una corta amistad con el filósofo Jaime Balmes y, sobre todo, mantuvo un contacto asiduo con los profesores, socios y fundadores del Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid, institución que le ofreció una cátedra de profesor que no pudo aceptar, debido a sus muchos empeños literarios. El Ateneo de Madrid supuso para Costanzo el espacio de trabajo donde podía desarrollar su labor de traductor y escritor gracias al apoyo de la biblioteca de la institución. Al mismo tiempo, era el lugar de reunión de los intelectuales

madrileños, muy interesados e informados acerca de cuanto acaecía en el ambiente cultural europeo. Allí se relacionó con Antonio Alcalá Galiano, Alfredo Adolfo Camús¹⁵², Ángel Saavedra, más conocido como el duque de Rivas, Martínez de la Rosa, o Donoso Cortés.

En el mejor estilo de los humanistas del siglo XVI, Costanzo dedica su obra a un "mecenas". Se trata de Don Román de Goicoerrotea Gravalos¹⁵³ (¿?-1872), Licenciado en Jurisprudencia por la Universidad Central, fue articulista, político, bibliófilo y director literario del periódico *La Ilustración de Madrid*, y, al desaparecer este, de *La Ilustración Española y Americana*, e inspector de Instrucción Pública en 1857 (López del Castillo 2013, 182).

La dedicatoria que le escribe Salvador Costanzo al inicio de la edición de sus traducciones de las comedias nos deja constancia de las razones que alega para haber sacado adelante el empeño de traducir nuevamente estas comedias de Plauto y Terencio, pues señala que las traducciones de estas dos comedias "me han costado largos desvelos y un trabajo ímprobo, porque sé la mucha afición que usted tiene a la literatura clásica; (...)" (Costanzo 1859, 4).

Pero no sería este el único motivo que impulsaría a Costanzo a traducir estas dos obras, por otra parte, como hemos visto, las más traducidas de uno y otro autor. El ensayista italiano fue traductor y prologuista de la *Historia de cien años (1750-1850)* de Cesare Cantú en 1852, autor de una *Historia universal, desde los tiempos más remotos hasta*

¹⁵² Precisamente al profesor Camús le dedica Costanzo su *Manual de literatura griega* publicado en 1860, al que se dirige como a un amigo muy querido y prodigándole grandes elogios en las tres primeras páginas del libro que preceden a la "Introducción" (Costanzo 1860, s.n.).

¹⁵³ Se puede leer una semblanza sobre este personaje en *La Ilustración española y americana*, 24 de octubre de 1872, 11. Fue alumno del profesor Alfredo Adolfo Camús.

nuestros días compuesta entre 1853 y 1860 (reedición en 1893). Estos trabajos lo sitúan en el punto de vista historiográfico sobre la antigüedad. Muestra de esta visión histórica que empezaba a correr por nuestro país en estas fechas son también los manuales de literatura griega (*Manual de literatura griega, con una breve noticia de la literatura greco-cristiana* 1860) y de literatura latina (*Manual de literatura latina, con una breve noticia de la literatura latino cristiana, y un catálogo bibliográfico* 1862) que publicó Salvador Costanzo. Este último tiene entre sus méritos el de trazar un relato cronológico de la literatura latina (García Jurado 2008a, 9). Este manual no alcanzó el privilegio de ser manual oficial. Para que fuese oficial el primer manual con criterios historiográficos habría que esperar un par de años a la aparición del de Villar y García (1866), como hemos comentado en otro lugar.

Al revisar estos escritos de Salvador Costanzo se revela la sorpresa de que las comedias de Plauto y Terencio que aparecen en el libro de 1859 son, en realidad, un extracto del apéndice “Adiciones y aclaraciones” del volumen IV de su *Historia universal, desde los tiempos más remotos hasta nuestros días, escrita por don S. C.* publicado en Madrid en 1858¹⁵⁴.

La idea de incluir en un libro de historia la traducción de dos obras de teatro latinas no era nueva. Ya lo había hecho su compatriota Cesare Cantú en su *Storia Universale*, publicada en veinte tomos entre 1840 y 1847. Cantú y su método historiográfico eran bien conocidos por Costanzo, que tradujo al español su *Historia de cien años, 1750-1850* en 1858. Pues bien, a la *Storia Universale* acompañan, editados aparte, unos *Documenti*

¹⁵⁴ A pesar de que la fecha de edición es 1858, el volumen IV debió aparecer en las librerías después que el libro de las traducciones de Plauto y Terencio, pues, Juan Valera hace su crítica a estas traducciones cuando aún no ha visto el nuevo volumen de la *Historia universal* (Valera 1859, 9 y 10).

que la completan, siguiendo las nuevas ideas románticas sobre cómo debe escribirse la historia. El propio Costanzo, en el "Prólogo del traductor" de *Historia de cien años* explica:

"La historia, dice César Cantú, es el *desarrollo progresivo* de la humanidad en el tiempo y en el espacio [...] Los historiadores más preclaros [...] dieron frecuentemente el color de su época a la narración de hechos acaecidos en tiempos remotos y en naciones muy distintas [...] reduciendo la historia a una narración más o menos novelesca, más o menos fantástica [...]. C. Cantú, por el contrario, ha personificado la idea en el hombre, y se ha servido de la narración de los hechos como instrumento para explicar el progreso de la civilización [...] explicando el encadenamiento de los hechos, de sus causas y de sus efectos dirigidos a desenvolver y pronosticar el porvenir de la humanidad: obra maestra que nadie había intentado antes de C. Cantú, y que constituye el bello ideal de la historia, elevándola al alto grado de ciencia universal." (Costanzo 1858a, 1)

En esta misma línea, pero expresándolo de forma mucho más específica, se lee en la "Introducción" de Costanzo a su propia obra *Historia universal, desde los tiempos más remotos hasta nuestros días*:

"La Historia es «la enciclopedia del desarrollo de la humana inteligencia y de sus aplicaciones en el tiempo y en el espacio» [...]. El que quiera, pues, escribir la historia, no debe nunca perder de vista que están en primer término los pueblos, y en un puesto muy inferior los hombres que ejercen el poder, bien sea porque lo hayan recibido en depósito, bien sea porque lo hayan sacrílegamente usurpado." (Costanzo 1860, 17)

Este punto, en lo que respecta a la historia de la literatura romana, ha sido puesto de relieve por García Jurado en su estudio sobre los manuales románticos de literatura latina:

"La visión romántica de la literatura latina viene también definida por el salto cualitativo que se produce desde las *Bibliothecae Latinarum litterarum* o las *Historiae Latinae linguae* de los eruditos del XVIII, como J.A. Fabricius (1668-1736), J.N. Funccius (1693-1777) o J.G. Walchius (1693-1775), hasta la «Geschichte der Römischen Literatur»

de Wolf. El paso a una concepción nacional, específicamente romana, de la literatura conlleva la necesidad de una nueva forma de relatar los hechos, en calidad de «biografía colectiva» de un pueblo.” (García Jurado 2011b, 212)

Por tanto, para Cantú y Costanzo tiene sentido incluir en sus libros de historia documentos “reales” de las épocas sobre las que tratan. Por ello, los dos acompañan sus tomos de historia con diversos materiales como, por ejemplo, comparativas entre las diversas religiones, biografías, catálogos de historiadores, compendios sobre cronología o traducciones de obras filosóficas y literarias. Aun así, se establece una clara diferencia entre las obras literarias que interesa traducir a Cantú y las que traduce Costanzo. Cantú, en sus *Documenti della Letteratura* propone, como ejemplo de literatura latina, fragmentos de la tragedia *Edipo* de Séneca, comparándola con *Edipo Rey* del griego Sófocles (Cantú 1853, 1005 y sigs.). No le interesa la comedia. De hecho, en el apartado “Drammatica”, a propósito del teatro latino dice lo siguiente:¹⁵⁵

“Perchè Plauto riscuote battimi? Perchè mesce al latino dell’aristocrazia i riboboli bizzarri della pubblica piazza. Perchè Terenzi è fischiato? Perchè usa il latino pretto [...] Il riso non esige cultura: al contrario le lagrime.” (Cantú 1853, 1002)

(“¿Por qué Plauto recoge aplausos? Porque mezcla el latín de la aristocracia con los originales improprios de la plaza pública ¿Por qué se silba a Terencio? Porque usa el latín puro [...] La risa no exige cultura, al contrario que las lágrimas.”) (trad. de la autora)

Para Costanzo, en cambio, los textos de Plauto y Terencio tienen valor por ser muestra del arte original romano, el primero del siglo III, el

¹⁵⁵ Se trata de la misma idea que encontramos en la *Arte poética* de Aristóteles (González 2003, 61): “La comedia es, como hemos dicho, mimesis de hombres inferiores, pero no en todo el vicio, sino lo risible, que es parte de lo feo; pues lo risible es un defecto y una fealdad [...]” Y sigue en el párrafo siguiente: “[...] pero la comedia, por no haber sido tomada en serio desde su inicio, pasó desapercibida [...]”

segundo del siglo II a. C., pero, además, son los herederos de aquellos autores de teatro aún más antiguos de los que tan solo se conservan fragmentos. Por otro lado, conviene a la *Historia universal* de Costanzo que cada uno de estos autores escriba de forma distinta, pues así nos muestran dos puntos de vista complementarios sobre el pueblo, sobre la vida de la sociedad romana. De esta forma lo explica al comienzo de las "Adiciones y aclaraciones":

"[...] el Anffitrión de Plauto y la Andriana de Terencio, nos ofrecen el tipo más elocuente y original del arte dramático en Roma, bajo los dos puntos de vista que lo distinguen, a saber: el popular y chistoso, que raya algunas veces en modos plebeyos y poco comedidos; el noble, que tiene algo de aristocrático y grave." (Costanzo 1858b, 293)

Entre las razones que llevan a Cantú a no traducir ni siquiera un fragmento de comedia y las que llevan a Costanzo a volcar en español las dos comedias completas ha habido un cambio de pensamiento. El afán de Cantú es más cercano a los ideales estéticos de la Ilustración dieciochesca; en cambio, el afán de Costanzo es más cercano a los del Romanticismo. De nuevo nos ilustra García Jurado en su artículo ya citado: "el renovado interés por la comedia latina, en especial la de Plauto, es ya un indicio característico de la época romántica, que ve en él un exponente del lenguaje popular" (García Jurado 2011b, 215). A este respecto, más concretamente acerca de la diferente valoración que le merece Plauto a Cicerón y Horacio, nos dice Costanzo en su *Manual de literatura latina*:

"En el ánimo de Cicerón, pues, los chistes populares y el colorido democrático de Plauto tenían que despertar necesariamente admiración y deleite; pero en el ánimo de Horacio no despertaban más que los sentimientos contrarios, porque la democracia se había ahogado en la sangre de las últimas guerras civiles; y la dominación de Augusto exigía más bien el oropel de formas elegantes y de

pensamientos cortesanos, que los chistes punzantes y revestidos con frecuencia de un tinte democrático." (Costanzo 1862, 41)

En el artículo citado, García Jurado muestra que este *Manual de literatura latina* de Costanzo se corresponde con las ideas románticas de los manuales universitarios que durante la segunda mitad del siglo XIX se escribieron en España. Las cinco características románticas que se evalúan son:

- a) Estética del fragmento y del texto descubierto
- b) Nuevo relato historiográfico
- c) Preferencia por el periodo arcaico; lo popular frente a lo culto
- d) Gusto nacional y uso de la lengua moderna como metalenguaje
- e) La originalidad de la literatura romana

Encontramos tales características, de forma muy resumida, pero completa, en la introducción que escribe Costanzo en "Adiciones y Aclaraciones" para presentar las dos traducciones que ofrece íntegras. Esta introducción se mantendrá cuando las dos comedias se editen como volumen único.

Así las cosas, encontramos la referencia a (a) la estética del fragmento y del texto descubierto en el cuarto párrafo de la introducción, cuando intenta encontrar autores predecesores de Plauto y Terencio:

"Así es, que los críticos y sabios modernos, más eminentes, consideran los fragmentos que nos quedan de Livio Andrónico, de Ennio, de Acio, de Pacuvio, etc. como las primeras semillas de una nueva cultura intelectual, esparcidas en el fecundo suelo de Roma, sin aquel método y refinado gusto que exigen las letras; al paso que al hablarnos de Plauto y Terencio, nos presentan a estos dos escritores como un modelo acabado de arte dramático, y como dos nuevos campeones, destinados a dar realce e importancia al teatro

latino, que había comenzado a adquirir algún lustre por obra de sus predecesores." (Costanzo 1858b, 293)

La referencia al (b) nuevo relato historiográfico se halla en este mismo párrafo cuarto, cuando señala a Plauto y Terencio como "modelo acabado de arte dramático, y como dos nuevos campeones".

En cuanto a la (c) preferencia por lo arcaico; lo popular frente a lo culto, queda demostrado al comprobar los diferentes textos que ofrecen la *Storia Universale* de Cantú y la *Historia Universal* de Costanzo: aquel prefería las tragedias de Séneca (protagonizadas por personajes de rango elevado), autor del siglo I de nuestra era que se expresa en latín "puro", este prefiere las comedias de Plauto y Terencio (protagonizadas por personajes de rango bajo), autores de los siglos III y II a. C. que muestran el latín popular, el que se habla en las calles.

Al (d) gusto nacional y uso de la lengua moderna como metalenguaje dedica Costanzo íntegramente el tercer párrafo de su introducción, donde además alude a que, como italiano, quizá sus conocimientos de la lengua española no sean suficientes para traducir los vocablos latinos más populares a vocablos castizos españoles adecuados. De todas formas, Costanzo nos hace ver también su interés por la cultura española y su futuro:

"Nosotros estamos muy persuadidos de que otras plumas, mejor cortadas que la nuestra, podrán desempeñar airosamente la misma tarea, por lo que sujetamos nuestra traducción a la sana crítica de los sabios españoles, no habiéndonos propuesto más objeto que manifestar al público el mucho anhelo que tenemos de cooperar con nuestros trabajos al progreso de la cultura intelectual, y de la literatura clásica en España." (Costanzo 1858b, 293)

Además, la traducción se presentaba enfrentada al texto latino, a dos columnas, hecho que se menciona en el primer párrafo de la introducción:

"[...] considerando por otra parte, que muchos no se han familiarizado con el idioma latino, y que otros muchos han descuidado del todo su estudio, no contentándonos con insertar el texto original de las dos comedias mencionadas, las hemos acompañado de nuestra traducción castellana." (Costanzo 1858b, 293)

Esta presentación, texto latino a la izquierda, texto español a la derecha, muestra la conciencia de tradición que tiene Costanzo al ofrecer la edición del texto latino. Esa misma conciencia de tradición le hace tener en cuenta las traducciones renacentistas de Villalobos y Simón Abril. En el párrafo segundo de la introducción se lee:

"Villalobos vertió al idioma vulgar el Anfitrión, y Simón Abril la Andriana; pero estas dos traducciones, que tienen únicamente aprecio por su antigüedad, son muy endebles, y no pueden dar, bajo ningún concepto, a los lectores la verdadera idea del mucho mérito, de la gracia, de la sencillez y de la viveza del diálogo, que han hecho colocar a Plauto y Terencio en un puesto muy preferente entre los dramáticos latinos." (Costanzo 1858b, 293)

Como ya hemos comentado, el afán de los humanistas del siglo XVI era enseñar la lengua latina. El afán que el polígrafo del XIX persigue es dar a conocer las obras literarias latinas a los lectores. En esta intención, como nos recuerda García Jurado en su artículo, sigue la estela de la traducción dieciochesca de la obra de Salustio atribuida al infante don Gabriel, publicada por Ibarra, que en su prólogo se expresa así: "Mi intento en esta traducción es, que puedan los Españoles sin el socorro de la Lengua Latina, leer y entender sin tropiezo las obras de Cayo Salustio Crispo." (García Jurado 2011b, 217)

La última de las características propuestas por García Jurado, (e) la originalidad de la literatura romana, también se menciona en la introducción de Costanzo. Concretamente el párrafo cuarto comienza: "Queremos advertir, por último, que el Anfitrión de Plauto, y la Andriana de Terencio, nos ofrecen el tipo más elocuente y original de arte dramático en Roma [...]."

Este aspecto lo desarrollará más extensamente Costanzo en su *Manual de literatura latina*, donde se lee lo siguiente:

"[...] las comedias de Plauto [...] se nos presentan con rasgos de una originalidad muy marcada, como nos lo confirman, no solo las comedias que este autor da por suyas, sino también las que presenta al público con el título modesto de traducciones. Con efecto, estas comparadas con las comedias de Terencio, que fue un imitador más escrupuloso de los griegos, se nos presentan ataviadas a la romana. Es de notar, además, que toda imitación toma un aire de originalidad, cuando el escritor que imita, sabe vestir las ideas con colores propios de su nación, y las somete a modificaciones y cambios, que pueden darlas un aspecto muy distinto del suyo primitivo." (Costanzo 1862, 43)

En resumen, estas traducciones de Costanzo aparecen en las librerías en el momento en el que surge con fuerza el interés por la lengua latina arcaica, de los que solo es testimonio Plauto en el ámbito coloquial, y, también surge la defensa de los valores del pueblo, un sentimiento propiamente romántico.

Sin embargo, persiste cierto tono ilustrado en algunas de sus palabras, sobre todo cuando se preocupa por hacer llegar al público obras que podemos encuadrar en el afán enciclopédico y didáctico del neoclasicismo. Ya en la dedicatoria a Goicoerrotea comienza así: "La república de las letras, que no es por cierto lo mejor que tenemos en estos tiempos, y que proporciona fama y buen vivir a muchos ignorantes y

presuntuosos, que pasan por sabios, bajo su sola palabra y garantía [...]” (Costanzo 1859, 3)

Se queja nuestro traductor de lo mal que está la educación en su tiempo, la que conocía de primera mano. Estas quejas son las mismas que podemos encontrar en otros eruditos de su tiempo, y que también había dejado por escrito Gregorio Mayans en 1739, más de un siglo antes: “El vulgo de los indoctos tiene sus ídolos venerados por doctos, cuyas palabras pasan por oráculos. Lo que uno de estos dice, lo repiten mil. I tantas veces se repite que llega a recibirse por opinión común lo que a los principios no merecía el nombre de conjetura” (Giménez 1999, 22).

Por tanto debemos encuadrar estas traducciones también en la necesidad de volver la vista a los autores grecolatinos que surgió a finales del siglo XIX, como queda dicho, para buscar las fuentes originales de la cultura occidental y elevar así el nivel cultural de nuestro país. Estas son las preocupaciones literales de Don Salvador, con las que se convierte en precedente inmediato del espíritu que guió a sus colegas y amigos como Alfredo Adolfo Camús y Marcelino Menéndez Pelayo, tal como podemos leer en su “Introducción”:

“[...] considerando por otra parte, que muchos no se han familiarizado con el idioma latino, y que otros muchos han descuidado del todo su estudio, no contentándonos con insertar el texto original de las dos comedias mencionadas, las hemos acompañado de nuestra traducción castellana. [...] no habiéndonos propuesto más objeto que manifestar al público el mucho anhelo que tenemos de cooperar con nuestros trabajos al progreso de la cultura intelectual, y de la literatura clásica en España.” (Costanzo 1859, 5)

Razones muy similares hemos encontrado en los escritos de Menéndez Pelayo y Lasso de la Vega, pero también en Simón Abril y Gregorio Mayans, contribuyendo así Costanzo en el empeño de sacar a

España de su "secular ignorancia" intentando llegar con su obra a la mayor cantidad posible de lectores. Constatamos, por tanto, un talante ilustrado en Salvador Costanzo, que queda reflejado en su atenta lectura de Voltaire que no tiene escrúpulo en poner de colofón a su "Introducción":

"El *Anfitrión* y la *Andriana* son sin duda las dos comedias más apreciables que escribieron Plauto y Terencio, y nosotros vamos a publicarlas con preferencia, no solo por su mérito intrínseco, sino también porque queremos que los lectores no echen jamás en olvido estas palabras de Voltaire: «El que quiera juzgar escrupulosa y concienzudamente a los grandes hombres, que han descollado por sus obras, debe fundar su juicio en lo que han escrito de más notable, reparando poco en sus producciones medianas o de ningún mérito, porque las producciones más apreciables de un hombre son la verdadera medida del genio, que reside siempre en las regiones más elevadas de nuestra inteligencia.»" (Costanzo 1859, 6)

Costanzo también tuvo en cuenta a los traductores humanistas que pusieron por primera vez en circulación las traducciones de estas comedias de Plauto y Terencio, pero cree que ha llegado el momento de editar traducciones nuevas:

"Villalobos no se atuvo al sentido del *Anfitrión* de Plauto; su traducción se separa mucho del original, e interpreta algunos conceptos del autor con poca maestría. Simón Abril, por el contrario, tradujo la *Andriana* de un modo tan pedestre y pedantesco, que parece la versión de un dómine, que traduce del latín al castellano las palabras de Terencio y no su sentido. Estos motivos me han impulsado a publicar una nueva versión de ambas comedias." (Costanzo 1859, 5)

Lo que no nos aclara Costanzo es si el texto latino que aparece en su obra es propio o es un texto establecido por otro estudioso nacional o extranjero. Recordemos que en ese momento se estaba trabajando en el texto latino de Plauto encontrado en el palimpsesto Ambrosiano en 1812, que había una primera versión publicada hacia 1813-1815, pero que no se

publicarían los resultados definitivos hasta 1889. Lo que sí anota Costanzo es la autoría de los argumentos que preceden a las dos comedias. Para el *Anfitrión* especifica (Costanzo 1859, 9): “[Argumento] Se atribuye por algunos a Prisciano, por otros a Sidonio Apolinar y por otros al mismo Plauto”. Para la *Andriana* (nombre que prefiere al clásico *Andria* porque se trata de una mujer de Andros, y *Andria* parece un nombre de personaje femenino, no un gentilicio, pues la protagonista se llama *Glicerio* o *Pasíbulo* [sic]) dice: “Argumento de C. Sulpicio Apolinar” (Costanzo 1859, 75).

El hecho de que sea bilingüe la edición la enmarca en los textos que pueden servir para la escuela, pero también en la preocupación ilustrada del conocimiento directo de los textos en su lengua original. Por esto, quizá, y teniendo en cuenta su visión historiográfica y su pensamiento romántico en otros aspectos que hemos mencionado, Salvador Costanzo debemos situarlo en un espacio que serviría de puente entre la Ilustración dieciochesca y los nuevos humanistas de finales del siglo XIX, pasando por el romanticismo, tan fugaz en nuestro país, y, por supuesto, con los de la “Edad de plata”.

Con esta visión romántica, la comedia latina consigue un valor que hasta el momento no se le había asignado, y Plauto y Terencio se sitúan como autores relevantes para la comprensión de la sociedad romana de su época y como imprescindibles a la hora de tener un conocimiento cabal del progreso de la literatura, como habría dicho Costanzo, *desde los tiempos más remotos hasta nuestros días*.

5.1.2. La versión de Ángel Lasso de la Vega (verso / prosa)

Ángel Lasso de la Vega y Argüelles (Cádiz 1831 – Madrid 1899) completó su formación de Licenciado en Filosofía y Letras en la Universidad

Central de Madrid entre 1845 y 1858. Ensayista, poeta, dramaturgo, crítico teatral, libretista y traductor de griego antiguo e inglés. Recibió más de veinticinco premios, en diferentes certámenes públicos, por sus obras originales. Participó en la organización y fue ponente del I Congreso Literario Hispanoamericano, celebrado en Madrid en 1892. Funcionario de la Administración Pública como archivero y oficial del Ministerio de Marina recibió los honores de Jefe Superior de la Administración Civil, la Encomienda de Isabel la Católica y la Gran Cruz del Mérito Naval. Colaborador del dominical *Revista Europea* (desde 1871) y del periódico *La Ilustración Española y Americana* (desde diciembre de 1869).

En 1884 la “Biblioteca Universal: colección de los mejores autores antiguos y modernos, nacionales y extranjeros” publica en Madrid su tomo 99 con el título *Terencio / comedias / traducidas en verso / por / Don Ángel Lasso de la Vega / Tomo Primero*.

En el inicio del libro aparece una noticia titulada “Terencio / su vida – sus obras – carácter que estas ofrecen”. A continuación encontramos lo esperable bajo este título: un resumen de los datos de la vida del autor latino, un recuento de sus obras y del éxito que tuvieron en su estreno, o estrenos, y una disquisición que compara a Terencio con Plauto, sin que ninguno de los dos resulte finalmente mejor que el otro, sino diferentes. Por ejemplo, se comenta que no tiene tanta fuerza cómica como Plauto, que estaba más consagrado a su público; que Terencio es más de diálogos largos, de pensamientos profundos; “sirven sus obras para educar”. Para demostrar que esto es así añade que “en los *Adelfos* se juzga y discurre por los dos hermanos, acerca de la educación de los hijos”.

También defiende el traductor la lengua de Terencio con el siguiente comentario:

"Según un inteligente crítico «este es el Virgilio de la comedia latina»; ofrece en sus escritos un fenómeno muy singular. Casi contemporáneo de Claudio y Ennio, su dicción parece más moderna que la de Lucrecio; había adivinado, más de cien años antes, el lenguaje del siglo de Augusto." (Lasso de la Vega 1884, I)

Llama la atención la defensa de la lengua de Terencio en una edición monolingüe en castellano, pero valga para informar al lector de que si se acerca al texto original encontrará buen latín. En esta introducción nos comenta Lasso de la Vega (1884, xxi) que "se incluyen dos comedias en este volumen". Revisando el volumen encontramos solo una, *Adelfos, Los hermanos*. Como en la portada anunciaba que se trataba del Tomo Primero, y en el prólogo nos anuncia dos comedias, debemos entender que el proyecto de publicación debió ser más ambicioso, pero por alguna razón no se incluyó una segunda comedia en este primer tomo, ni existió un segundo en la misma colección ni en ninguna otra bajo la autoría de Lasso.

Creemos que lo que ocurriera para no completar el proyecto editorial no tuvo relación con la calidad de la adaptación en verso de la obra terenciana. El texto, en endecasílabos, se ajusta bastante al texto latino, aunque ciertamente, el verso, para los lectores actuales, no ayuda a la comprensión rápida de la trama de la obra y quizá los lectores de 1884 también estaban perdiendo la costumbre de escuchar y leer teatro versificado. Pero no fue la única traducción de teatro latino que Lasso de la Vega realizó en verso. En la misma colección se halla *Séneca*: tragedias traducidas en verso y que tuvo dos ediciones (1883 y 1917). Y también tradujo en verso para esta editorial: *Antología griega, Colección de antiguos poetas griegos* (1884); *La Musa Helénica, Antiguos poetas griegos*

(1884); *Fabulistas extranjeros* (1881 y 1914); y *Ossian. Bardo del siglo III: Poemas Gaélicos* (1883 y 1923).

Al final de la traducción de *Los hermanos*, el libro anuncia unos versos de antiguos poetas griegos y latinos, pero no hay tal. Lo que aparece al final del libro son una serie de sonetos del traductor dedicados a varios poetas. Son, por este orden: Homero, Tirteo, Safo, Esquilo, Plauto, Séneca, Terencio, Ovidio, Horacio y Virgilio. Transcribo los sonetos dedicados a Plauto y Terencio como muestra de estos poemas:

PLAUTO

Abriste paso en la latina escena
a una Musa procaz, pero donosa,
y por ti, docto Plauto, la chistosa
acción humana en tu nación se estrena.

Satírica expresión, punzante vena
te da el númen, y en fábula ingeniosa,
del hombre en su existencia licenciosa,
el eco fiel de la pasión resuena.

Por ti su trono en el romano suelo
llega a admirarse a la gentil Talía,
que en su arte te ofrece cual modelo.

La sonora, elegante gallardía
del idioma del Lacio, con anhelo
en tus obras buscó la patria mía.

TERENCIO

De la helénica Musa seducido,
su laurel dar quisiste a la latina,
y con verdad y gracia peregrina
tal triunfo ves luego conseguido.

Tú en el suelo del África nacido
y a quien la suerte a esclavitud destina,
con esa luz del genio que es divina,
un renombre inmortal has merecido.

A Plauto superior sin duda eres
en el moral propósito y tendencia
con que animas tus varios caracteres.

No resalta en los tuyos su licencia,
del corazón de los humanos seres
el estudio en tus obras se evidencia.

La traducción de Lasso de la Vega es de las pocas que se han llegado a hacer en verso de los comediógrafos latinos en nuestro país. Solo tenemos otras dos comedias completas de Terencio traducidas en verso, *La Andria*, por Dequeisne (1776), y *La Hecyra*, por Somoza (1842), ya mencionadas. De Plauto nos consta que se completara en verso

*Aulularia*¹⁵⁶, que tradujo Zorita en romance (1810) pero no fue publicada.

Bravo Riesco copió estos versos del acto 4º escena 1ª:

"El que es sierbo como yo
si ha de serbir bien al amo,
para tenerle contento
ha de hacer lo que yo hago.
En hacer lo que le mandan
el sierbo no ha de ser tardo
para no causar molestias
a su Dueño en sus mandatos.
Porque debe estar el sierbo
en que siempre en tales casos
á él le tocan las duras
y las maduras al amo." (Bravo Riesco 1924, xliii)

Asimismo, hemos encontrado varios fragmentos traducidos en verso de un comediógrafo y otro. Para Plauto los ya mencionados del venezolano Andrés Bello (el prólogo de *Rudens*) y del peruano Paz Soldán de Unanue (*Miles gloriosus*, *Amphitruo*, *Captivi*, *Menaechmi* y *Rudens*). En cuanto a Bello, Menéndez Pelayo, que transcribe en su *Bibliografía hispano-latina clásica* el prólogo que tradujo el venezolano en endecasílabos, concluye:

"Después de leer este magistral fragmento, que con arte exquisito se adapta a los giros y sinuosidades del original más fielmente que lo haría ninguna traducción en prosa, cualquier humanista debe lamentar que no se descifre y publique la versión entera que será como de tal maestro, y vendrá a acrecentar el caudal no muy copioso de nuestras traducciones de Plauto." (Menéndez Pelayo 1952, 365 y 366)

En cuanto a Paz Soldán (de pseudónimo: Juan de Arona), Menéndez Pelayo en su obra citada, comenta a los fragmentos de *Miles gloriosus*:

¹⁵⁶ Marçal Olivar menciona *Aulularia* de Carlos Riba como "poema", pero no lo hemos podido comprobar.

"Está en octavas reales, metro que parece a primera vista de los menos adecuados para la comedia. Merece transcribirse, sin embargo, por el desenfado con que está hecha, y por ser el trozo más feliz entre los conatos de traducción plautina de Juan de Arona [...] Es lástima que la cómica socarronería de este pasaje no sea el estilo dominante en los fragmentos traducidos de Plauto por Juan de Arona, los cuales por lo común adolecen de cierta familiaridad trivial, como de gacetilla o sainete." (Menéndez Pelayo 1952, 366 y 369)

La traducción en verso añade una gran dificultad a la traducción al castellano de los autores latinos. Pero indudablemente a los autores que se decidieron a intentarlo no podía mover otro interés que el ser lo más fieles posible a la versión original latina, en el sentido de que Plauto y Terencio escribieron sus obras en verso. En la intención de "acercarse" lo más posible a los textos originales debemos encuadrar estos trabajos, sobre todo el de Paz Soldán de Unanue, que, aunque solo nos ha dejado fragmentos de sus traducciones de Plauto, podemos ver en ellas la adaptación al castellano incluso de los nombres de los personajes, de forma que, al igual que sucedía con los nombres originales en griego o latín, fuesen también nombres "parlantes". Así, encontramos que sus fragmentos de *Miles gloriosus* están protagonizados por Rompemuros (en el original es *Pirgopolinices*, compuesto griego que se podría traducir por "vencedor de ciudades fortificadas" o "vencedor de muchas ciudades") y Roepán (en el original es *Artotrogo*, compuesto griego traducible por "roepán" o "devorapán") (Bravo Díaz 2005b, 77). Sin duda son dos nombres que contribuyen a la comicidad de la obra, por eso los escogió Plauto y por eso Paz Soldán los traduce, cosa que no hace con los personajes de los fragmentos que traduce de *Rudens* o *Amphitruo*, donde conserva el nombre que les dio Plauto, siguiendo, además, la tradición de las traducciones plautinas al castellano.

Pero también ocasionalmente se tradujeron en verso algunos pasajes de los comediógrafos latinos que estamos estudiando. Señala Menéndez Pelayo en la *Bibliografía hispano-latina*, en el apartado de "Traducciones ocasionales", pasajes de Plauto en verso en:

- Juan de Mal Lara en *Philosophia vulgar* de 1568 (*Epidicus*, *Aulularia*, *Mercator*, *Asinaria*, *Amphitruo*, *Menaechmi*, *Mostellaria*, *Pseudolus*, *Persa*);
- Antonio Pérez Ramírez en *Armas contra la fortuna* de 1698 (*Pseudolus*);
- Beatriz Cienfuegos en su periódico *La pensadora gaditana* glosa a Plauto en verso (*Trinumus*, *Stichus*) en 1764;
- Anónimo: en el *Diario de Valencia* en 1799 aparecen unos versos firmados P. F. de *Truculentus* y *Milite gloriosus*. (Menéndez Pelayo 1952, 407 y sig.)

Nosotros hemos encontrado también:

- Rodrigo Caro: en su libro *Días geniales o lúdicos*, terminado de escribir en 1626, tradujo un corto fragmento de *Captivi* (pp. 124-126, vv. 796-798 más el 793) y un fragmento de *Bacchides* (pp. 128-129, vv. 420-427).

Casi todos los traductores de estos fragmentos eligieron versos endecasílabos para trasladar los versos latinos, excepto las octavas reales ya mencionadas de Paz Soldán, el romance de Zorrilla, o algún otro pequeño pasaje en redondillas.

Para Terencio, los fragmentos traducidos en verso que conocemos por la obra de Menéndez Pelayo son:

- Juan de Mal Lara (1524-1571) en 1568 en su *Philosophia vulgar* (*Heautontimorumenos*, *Andria*, *Adelphos*);
- Francisco Támara (¿1556?), en 1545 en su traducción de *Oficios y Diálogos* de Cicerón (*Andria*), libro reimpresso muchas veces, lo cita Menéndez Pelayo por la edición de Valencia de 1774;
- Beatriz Cienfuegos (1701-1768) en su periódico *La pensadora gaditana* glosa también a Terencio en verso (*Adelphos*) en 1764;
- Anónimo: en 1781 publica el diario *El Censor*, sin firma, unos versos de *Eunuco*, *Andria*, *Heautontimorumenos* y *Adelphos*;
- Manuel Blanco Valvueda, catedrático de Poética y Retórica del Real Seminario de Nobles, en 1777 también tradujo el ciceroniano *Diálogo de la Amistad* que contiene un par de versos de *Andria* y *Eunuco* y que menciona Menéndez Pelayo por la segunda edición de 1788;
- José Nicolás de Azara traduce en verso en 1790 el pasaje de Terencio que Cicerón incluye en el discurso *Pro Plancio* (*Eunuco*).
- Fernando Casas en 1841 publica en Cádiz unos pasajes de *Andria* traducidos en verso, los que aparecen en el *Amicitia* de Cicerón. (Menéndez Pelayo 1952, 108 y sig.)

También estos traductores ocasionales prefirieron el metro endecasílabo, como hizo Lasso de la Vega, para trasladar los versos

terencianos al castellano, con la excepción de algún par de versos en heptasílabos.

La opinión de Menéndez Pelayo sobre la traducción de los clásicos en verso la podemos leer en una carta que envió el 4 de mayo de 1909 a Luis Segalá y Estalella felicitándole por su traducción en verso de la *Iliada* de Homero:

"Además, las traducciones en verso, que en mi concepto deben seguir haciéndose, como las hacen los alemanes, los ingleses y los italianos, acercándose cada vez más al ritmo original, lo cual no es imposible en nuestra lengua, no excluyen, sino que, al contrario, reclaman imperiosamente la competencia, o, por mejor decir, el concurso de las traducciones en prosa, en las cuales cabe siempre un grado mayor de literalidad, y puede dar más completa idea de literalidad a los que puedan leerlo en su lengua." (Menéndez Pelayo 1981-1991, Vol. 53, carta 245)

Además, el profesor montañés había traducido en verso dos tragedias de Esquilo, *Prometeo* (1878) y *Los siete sobre Tebas* (1879), parte de un proyecto que había acordado con Juan Valera para realizar una versión poética de todas las obras del autor griego, pero que quedó inconcluso. La tragedias aparecieron, junto a otros escritos en el volumen *Odas, epístolas y tragedias* (1883) (Martín Puente 2010, 251).

5.2. Un Plauto de los años 20:

la traducción de José Velasco García para la editorial Prometeo

El profesor de la Universidad de Valladolid, D. José Velasco y García, tradujo al castellano a principios del siglo XX catorce de las veintiuna comedias de Plauto del canon varroniano. Por tanto, fue quien publicó más obras en castellano del comediógrafo latino hasta ese momento. Los

títulos, que salieron publicados en cinco tomos por la editorial Prometeo¹⁵⁷, fueron concretamente:

- t.I. *Anfitrión, La Asinaria, La Aulularia*;
- t.II. *Los Cautivos, Las Baquis, El Gorgojo*;
- t.III. *Los Menecmos, Casina, La Cistellaria*;
- t.IV. *Epidico, El Persa, Stico*;
- t.V. *Pseudolo y Los Tres Numos*.

Ninguno de los volúmenes tiene fecha, que se ha estimado alrededor de 1927. Podemos dar una fecha más ajustada para la publicación del primer tomo de esta edición gracias a la Tesis de Bravo Riesco que, en una "Nota Final" a su "Memoria doctoral", escrita en 1924, apunta que al finalizar su trabajo supo que se acababa de publicar por una "editorial valenciana" la traducción de *Anfitrión, Aulularia y Asinaria* por el profesor Velasco y García. Aún se puede afinar un poco más la fecha de esta edición, pues en la prensa española aparece anunciada la publicación de la primera entrega de las traducciones de Plauto por Prometeo en 1923. Así se lee en el diario *ABC* en su edición de la mañana del sábado 3 de marzo de 1923 en su página 22: "Noticias de libros y revistas: Plauto. Comedias. 2 pesetas. Biblioteca clásica. Homero, Esquilo, Sófocles, Aristófanes, etcétera. Editorial Prometeo, Valencia"; y el anuncio volvió a publicarse, el 30 de mayo, el 28 de junio, el 28 de julio. Por tanto, hemos de datar la primera edición, del primer volumen, en el año 1923.

¹⁵⁷ Tras el hallazgo por parte de la profesora Inmaculada Serón de que el traductor de Shakespeare para Prometeo, que aparecía con el nombre de R. Martínez Lafuente, no existía, sino que era un nombre inventado por Blasco Ibáñez para poder publicar a bajo precio la obra del dramaturgo inglés copiando traducciones ya hechas por la editorial Nacente (*El País Andalucía* 11 de marzo de 2014, en línea: < http://ccaa.elpais.com/ccaa/2014/03/11/andalucia/1394566075_318680.html>), nos apresuramos a afirmar que el traductor de Plauto, José Velasco García, sí existió, como se ve en estas páginas.

Don José Velasco y García (1878-1927) era natural de Calatayud¹⁵⁸, provincia de Zaragoza, hijo de Juan, farmacéutico natural de Illana, Guadalajara, y de M^a de la Concepción, natural de Sestrica, Zaragoza. Se trasladó a estudiar a la Universidad Central de Madrid en 1901. Se doctoró en Filosofía y Letras con la lectura de su tesis *El derecho penal en los fueros municipales aragoneses* en 1908. Oposita a profesor de universidad y en 1911 es nombrado Auxiliar numerario del segundo grupo (Sección de Historia) de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Valencia (*Gaceta de Madrid* 12 de febrero de 1911, 428).

Durante los años en la universidad levantina colaboró en la redacción de los tomos de historia correspondientes a América Latina para la obra *Historia del mundo en la Edad Moderna* que publicó la editorial Sopena en Barcelona en 1914 con licencia de la Universidad de Cambridge. También en ese tiempo, comenzará a trabajar para la editorial Prometeo, dirigida por Vicente Blasco Ibáñez, para la que tradujo obras clásicas y modernas. Esta editorial edita en Valencia entre 1910 y 1930, pues no pudo sobrevivir al fallecimiento de su director.

Mientras Velasco traduce, sigue firme en su intención de conseguir un puesto fijo en la universidad, para lo que se presenta a oposiciones en la Universidad de Barcelona (Filosofía, 1912), y se informa de sus opciones para opositar al Cuerpo facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos (*Gaceta de Madrid* 06/06/1915, 653). En 1918 se le encarga la Cátedra de Historia Universal de la Facultad de Filosofía y Letras de la

¹⁵⁸ Debo agradecer al personal del Registro Civil de Calatayud, y en concreto a don Ricardo Bueno Castel, que me proporcionaran una copia literal del certificado de nacimiento de José Velasco y García que consta en sus registros. Asimismo, quiero resaltar la labor que se lleva a cabo desde el portal AragonGen, en el que guiaron amablemente mi búsqueda de datos.

Universidad de Valencia (*Gaceta de Madrid* 18/02/1918, 522); en 1919 oposita a la cátedra de Historia de España vacante en la Universidad de Salamanca (*Gaceta de Madrid* 30/11/1919, 1010). Finalmente, en 1921 es nombrado Catedrático numerario de "Historia Universal, edad antigua y media" de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Valladolid¹⁵⁹ (*Gaceta de Madrid* 20/06/1921, 1088), donde se hará cargo también de la asignatura de Historia Universal (curso general), puestos que desempeñó hasta su fallecimiento.

Entre los textos que tradujo para el proyecto editorial de Prometeo se encuentran también traducciones de obras modernas francesas, que hoy se catalogarían en el género de ciencia-ficción, porque planteaban al público general tramas basadas en las modernísimas, para aquella sociedad, teorías de Darwin. Se trata de dos obras de J. H. Rosny: *La muerte de la tierra* y *Vamireh: novela prehistórica*. Además, tradujo del francés un original griego: *Tragedias / Sófocles; traducción nueva del griego por Leconte de Lisle*, Valencia, Prometeo, ca. 1920. Además, de otros autores latinos ofreció al público también:

- *Églogas y Geórgicas / Virgilio*, Valencia, Prometeo, ca. 191-?
- *Fábulas / Fedro. Sentencias de Syro*, Valencia, Prometeo, 1923
- *Hechos y dichos memorables / Valerio Máximo*, Valencia, Prometeo, ca. 191-?
- *La Eneida / Virgilio*, Valencia, Prometeo, 191-?
- *La leyes; La vejez; La amistad / Cicerón*, Valencia, Prometeo, ca. 1910-1930

¹⁵⁹ Expresamos nuestro más sincero agradecimiento a esta Facultad por la diligencia y rapidez con la que su secretaría nos hizo llegar una fotocopia de los asientos sobre Velasco y García que aparecían en sus actas.

- *La república; Las paradojas / Cicerón*, Valencia, Prometeo, 1924
- *Sátiras / Horacio*, Valencia, Prometeo, ca. 1910-1930

En cuanto a Plauto, ya hemos señalado que las traducciones se dividieron en cinco tomos. Algunas de sus traducciones fueron reeditadas por otras editoriales, por ejemplo, por las argentinas Glem (*Los Menecmos; Casina; La cistellaria*, 1943) y Renacimiento (*La Eneida*, 1946).

Como hemos visto, la editorial Prometeo publicó a Cicerón, Valerio Máximo, Horacio, Virgilio y Plauto como Clásicos Latinos. Nos consta, según figura en el primer volumen publicado de Plauto (*Anfitrión, La Asinaria y La Aulularia*), que el comediógrafo fue el primer autor latino que se publicó en la colección, después de haber editado a varios autores griegos (Homero, Sófocles, Eurípides, Jenofonte...). En la portada de todos los volúmenes de Plauto se anuncia que se ha traducido directamente del latín, aunque sabemos por las notas que Velasco confrontó su traducción con la de “François (en la colección Nisard)” (t.II, 160), suponemos que es la bilingüe francés/latín de 1844, y con la de “Naudet (1840)” (t.III, 146).

Los volúmenes aparecen sin ninguna clase de prólogo o introducción, ni el traductor, ni el editor, ni el director de la colección escribieron unos apuntes preliminares, por lo que no hay una biografía de Plauto, ni un estudio de las posibles fechas de estreno de las obras, ni un repaso a cuáles son los manuscritos que se conservan, ni de qué textos latinos se hace. Lo que sí acompaña al texto castellano son notas a pie de página de Velasco y García, y en ellas nos basamos para escribir este apartado de nuestro trabajo. Tampoco son abundantes. Por ejemplo, en *Anfitrión* hay cinco notas cortas a lo largo de toda la traducción. La primera

da cuenta de la difícil atribución del argumento a Prisciano, Sidonio Apolinar o al mismo Plauto. Luego hay dos notas para aclarar dos juegos de palabras y otras dos que explican la alusión a alguna de las tradiciones romanas y que aclaran el sentido de las palabras de los personajes. Estas notas ya nos dan una mínima idea del estilo de traducción que usó Velasco y García, una traducción literal del latín, muy apegada a la letra del original. Nos confirma esta suposición la nota final que aparece en la *Aulularia*, una nota muy larga, en comparación con las demás del libro, en la que el traductor da cuenta de que no conservamos el final de la obra plautina, que ha intentado reconstruirse a partir de los resúmenes de Prisciano de Cesárea [sic] y concluye así:

"Prescindiendo de los defectos que, desde el punto de vista literario, puedan tener esas reconstituciones, que se suelen incluir en las ediciones de Plauto como suplementos, siempre tendrán el fundamental de que *no son de Plauto*, lo cual basta para excluirlas de una traducción cuyo único objeto es dar a conocer en castellano la obra del gran cómico latino."¹⁶⁰ (Velasco ca. 1923, t.I, 219)

Por tanto, ya sabemos que la intención de estas traducciones "es dar a conocer en castellano" a Plauto, y solo a Plauto. Esto es, se trata de ser lo más literal posible con el texto conservado que podemos suponer original del autor latino, ni una palabra más ni una palabra menos, aunque, como decíamos, las notas ayudan a comprender mejor la historia que se cuenta en la obra. Aún así, Velasco y García, a veces, tradujo las comedias suponiendo un cierto nivel de latín a sus lectores. Podemos leer en una de las primeras notas de *Anfitrión* (t.I, 24): "Juego de palabras basado en la semejanza de las palabras *Sosiam* y *socium*.- N. del T."

¹⁶⁰ González Garbín incluyó en su traducción de la *Aulularia* el final que redactó en el siglo XV el profesor de Bolonia Antonio Codro Arceo.

Con el paso de los volúmenes las notas se van haciendo más largas y más útiles, pero siempre dedicadas a cierto tipo de público con conocimientos de lenguas antiguas. En este sentido, leemos una nota de *Las Baquis*:

“Hay aquí uno de esos juegos de palabras a que tan aficionado es Plauto. Para designar a las bacantes o sacerdotisas de Baco, existen en latín tres palabras de la misma raíz: Baccha, Bachans y Bacchis, correspondientes a las tres griegas Βάκχη (*Bacche*), Βακχεύων (*Baccheuion*) y Βακχίς (*Bacchis*) (*sic*). Tanto en una como en otra lengua, las segundas son participios de presente de los verbos respectivos Βακχεύω (*bacchor* y *bacheuio*), que significan, literalmente, celebrar las fiestas de Baco, y, por extensión, entregarse a un frenesí tal como en el que en aquellas fiestas dominaba: las terceras son también nombres propios. Jugando con estos vocablos, resulta el verso: *Bacchus bacchanicis Bacchas mittit Bacchides*.” (Velasco ca. 1924, t.II, 77)

El apego al original plautino lo podemos confirmar con *El Gorgojo*, donde encontramos en el texto: “[...] que se me ponga delante en mi camino, ni estrategia, ni tirano alguno, ni agoránomo, ni demarco, ni comarco [...]”; que se aclara en nota como: “Nombres de magistrados griegos. Estratega equivale a capitán general; tirano, a rey; agoránomo, a juez de policía; demarco, a jefe del pueblo; comarco, a gobernador.” (t.II, 191 y 192)

En el tomo tercero encontramos más información. Precisamente en la traducción de *Los Menecmos* hay una nota bastante extensa en la que Velasco lleva a cabo una encendida defensa de Plauto y de su propia traducción castellana ajustada al texto original latino:

“Juego de palabras basado en las distintas acepciones de las palabras *cura* y *suspirare*. La primera puede significar *cuidado* y *aflicción*, y la segunda *suspirar* y *respirar*. El viejo recomienda al médico que cure a Menecmo *magna cura* (con gran cuidado); y él contesta que le curará, en efecto, *magna cura* (con gran aflicción), puesto que ha de

suspirar (respirar) más de seiscientas veces al día, o sea, las que normalmente se respira.

Estas sutilezas de lenguaje, tan frecuentes en Plauto, constituyen una belleza tan grande o más que la *vis comica* de muchos caracteres y situaciones de su teatro, del que no se ha visto de ordinario sino las chocarrerías e indecencias. Ningún otro poeta ni prosista latino demostró en sus obras un dominio igual de la lengua, por lo que su diccionario es, sin disputa, el más rico de todos. Ahora bien: muchas de esas sutilezas, de esos delicados matices, tienen que desaparecer forzosamente en una traducción, por literal que sea, al castellano o a cualquiera de las lenguas modernas (excepto, tal vez, al alemán), porque estas carecen de la variadísima gama de expresión que tenían las clásicas (el latín, el griego, y todavía más el sánscrito). Y si esto pasa con una traducción verdaderamente literal, como la que nosotros tratamos de ofrecer, calcúlese lo que ocurrirá con una de esas llamadas traducciones libres (que, en realidad, no son otra cosa que *arreglos*, más o menos discretamente hechos, y así es como deberían llamarse), en que, so color de acomodarse al genio de la lengua a que se hace la versión, y de conseguir que esta resulte *literaria*, se traduce, cuando mucho, el *pensamiento* del autor, nunca la *expresión de ese pensamiento* hecha por él mismo, que es la misión del traductor, pues lo otro es, precisamente, lo personal, lo privativo del autor, su terreno vedado." (Velasco *ca.* 1924, t.III, 66 y 67)

La preocupación por no poder trasladar al castellano las "bellezas" del lenguaje de Plauto también ocupó a Martín Robles al enfrentarse a la traducción que le encargó Hernando en 1932:

"Ya sin pretender trasladar sino una mínima parte de lo que se admira en el original a nuestra lengua, está lleno el propósito de dificultades. Si son grandes las de la inteligencia del texto original, son aún mayores las de hallar recursos en nuestro lenguaje, tan poco hecho todavía a estos menesteres y tan falto de tradición, que nos dé preparado ropaje algo decoroso con que el pensamiento original no quede lastimosamente contrahecho o desnudo." (Martín Robles 1985, 41)

Aparte de la posible *captatio benevolentiae* que puedan significar estas palabras, no deja de ser interesante la idea que tienen los dos traductores de las dificultades de conseguir en sus traducciones que el

texto plautino resulte tan brillante como debió parecer a sus contemporáneos.

Pero sigamos con Velasco y García. Insiste el traductor en dejar bien claro que su traducción es literal, ya lo hemos visto en el tomo primero, al finalizar la traducción de *La Aulularia*, en el tomo tercero, y también aparece en el tomo V, a propósito de una frase de la comedia *Pseudolo*:

"Quid est tibi nomen? Sabido es que el verbo *esse* con dativo suele traducirse por *tener*, y, así, la traducción *corriente* de esta frase en castellano sería "¿Qué nombre tienes?" y la *libre* "¿Cómo te llamas?" Pero ni una ni otra son traducciones literales, como la que aquí se pretende dar, y se procura siempre que el giro equivalente de una manera exacta al latino en nuestra lengua no sea de tal modo extraño a ella, que resulte ininteligible por completo. Ahora bien, en este caso no sucede así. Prescindiendo de citar ejemplos, que abundan, de escritores clásicos, hasta observar el lenguaje usual, donde se ve que una frase tal como "No hay para mí tranquilidad" es en absoluto equivalente a la de "No tengo tranquilidad". (Velasco *ca.* 1924, t.V, 58)

El resultado es que Velasco traduce *Quid est tibi nomen?* como "¿qué nombre hay para ti?".

Velasco, como hemos leído, defiende la riqueza del lenguaje plautino, que es una de las características que lo hacen un autor importante, pero señala también lo que le parecen ciertos puntos en los que Plauto se aleja de la preceptiva clásica de las tres unidades. En *Los Menecmos*, encontramos otra nota que evidencia la falta de unidad de tiempo en el principio de la escena tercera del quinto acto:

"Realmente no ha habido tiempo suficiente para que tenga lugar esta larga espera del viejo, que acaba de marcharse. Esta inverosimilitud, que excede de la licencia concedida a los autores en el teatro, ha hecho pensar que habría aquí, en el texto primitivo, un entreacto, o alguna escena que se acostumbraría, tal vez, suprimir en la representación, para acortar la duración de la pieza, una de las más largas de Plauto, como se hace, con frecuencia, en el teatro

moderno. Ayuda a esta suposición el que, en unos manuscritos, el parlamento anterior de Menecmo y este del viejo constituyen entre ambos una escena, mientras en otros, como nosotros lo ponemos, va aquel como final de la escena segunda, y éste forma por sí solo la tercera: según el parecer de los copistas al hacer esa probable abreviación del texto íntegro." (Velasco *ca.* 1924, t.III, 65)

Algo parecido ocurre al inicio de *Stico*, donde Velasco de nuevo plantea que hay manuscritos que presentan cuatro actos para esta obra y otros que separan en dos el acto primero para conseguir así que se cumpla la regla que rige a todas las comedias plautinas de estar divididas en cinco actos (t.IV, 162); o la nota final de la misma obra donde Velasco duda de la autoría de Plauto porque encuentra "negligencia en la medida del verso" (t.IV, 205). Solían achacarse estos "errores" a problemas con la transmisión de los textos o simplemente se decidía que Plauto había sido un autor muy poco cuidadoso. Pero por entonces ya empezaron a aparecer las voces que exaltaron la libertad creadora plautina, el sometimiento de la verosimilitud y de las unidades de la preceptiva a la consecución de una escena que provoque la diversión del público. Incluso la medida de los versos, que no siempre es la adecuada, se verá como un rasgo que Plauto desestima si a cambio consigue una frase sorprendente. El traductor catalán, Marçal Olivar, encontraba la mejor cualidad de Plauto en esa forma tan libre, en comparación con la preceptiva griega, de hacer teatro:

"El genio de Plauto se nos aparece con toda su ingénita fogosidad. Sus mejores momentos surgen, de cierta manera, por aquello que tienen de exabrupto. Esto explica las incongruencias evidentes en casi todas sus obras: estira las situaciones cómicas sin importarle la estructura de la obra ni la verosimilitud; no vacila en escribir versos imperfectos métricamente mientras estén vivos; hay una desbordante libertad; tiene talento para hacer actuales, no solo los personajes, sino también las circunstancias, no eran comedias arqueológicas." (Olivar 1934, t.I, vi y vii)

Esta defensa del exabrupto está claramente en contra de lo que hasta hacía bien poco se pensaba sobre Plauto, autor que había sido apartado de los ejemplos de buena latinidad por usar un lenguaje poco apropiado a la educación de los jóvenes. Velasco se encuentra con uno de estos problemas en una escena de *Pseudolo* y lo señala en una nota (t.V, 108): “*Bilingui manifesto*, dice el texto latino, que no nos atrevemos a traducir literalmente.” Y que traduce por “la boca entreabierta”. En el mismo lugar (t.V, 109) traduce “[...] donde un pecho es oprimido por otro pecho [...]” y en nota señala “*Ubi mamma mammilla opprimitur alia*”. Antes ya había señalado los problemas que tuvieron los copistas con algún pasaje, como el que da comienzo a la escena segunda del quinto acto de *Casina*:

“La escabrosidad de este acto fue causa de que los copistas suprimieran muchas palabras, cuya falta hace imposible comprender el sentido de lo restante. A veces, sustituyeron las palabras suprimidas por otras expresivas, tal vez, de conceptos menos fuertes, conociéndose la total alteración de una manera evidente por la total carencia de medida y de arte en la composición de muchos versos.” (Velasco ca. 1924, t.III, 158)

Problemas similares señala Martín Robles (1985, 85) en una nota a su traducción de *Anfitrión*: “Hay aquí un juego de palabras, no decente, fundado en la doble significación de la palabra latina *testes*.” El traductor optó por traducir *testes* únicamente por “testigos”.

Velasco y García falleció tempranamente en 1927 y no se publicaron las traducciones, de, al menos, las cuatro comedias que faltan del canon varroniano y que conservamos prácticamente completas. El director literario de la editorial, Vicente Blasco Ibáñez, tuvo una vida azarosa, en la que pasó largas temporadas fuera de España, tanto en

Francia como en Argentina y quizá eso influyó en la continuación de la Colección. La calidad de las traducciones de Velasco es muy buena. Es cierto que se mantiene cerca del texto latino, e inventa algunos vocablos castellanos, nunca demasiado chocantes, para mantenerse apegado a lo escrito por Plauto. Pero si esto pudiese ser un defecto, a cambio consigue una idea muy aproximada de dónde reside la comicidad plautina y nos da una idea muy clara de lo entretenido que podría ser el texto bien representado.

6 ESTUDIOS COMPARADOS E INTERMEDIARIOS

La visión que de los profesores de latín se ha tenido a lo largo del tiempo en la literatura ha sido revisada en *Dómines y pedantes. Enseñar latín en la literatura española. De Luis Vives a Muñoz Molina* (García Jurado y Espino Martín [2009]). En este libro se repasa la figura del profesor en la literatura, una figura que no sale, en general, muy bien parada, ya que se achaca a estos docentes toda clase de defectos. Pero los profesores reales, no literarios, han sido y siguen siendo los intermediarios de la cultura. Revisando las vidas y los trabajos de los docentes del XIX averiguaremos cómo se encontraba entonces el mundo académico y qué formación podían encontrar en las aulas los estudiantes que acudieron a la Universidad Central durante la “Edad de plata”.

Aquellos estudiantes supieron valorar a sus profesores. Como muestra de esta valoración recordamos que Antonio González Garbín en una autobiografía publicada en 1909 homenajeó a su maestro en Madrid: “mi venerado maestro Alfredo Adolfo Camús”; y en un discurso en 1886 también tuvo palabras de recuerdo para otro de sus maestros de la Universidad de Granada: “D. Raimundo González Andrés, lumbrera de nuestra Institución docente, y mi maestro y consejero y mi guía bondadosísimo hasta el último día de su existencia” (García Jurado 2013b, [blog]).

6.1. La figura de Alfredo Adolfo Camús

Varias veces, a lo largo de este trabajo, se ha mencionado, y todavía se seguirá mencionando, a Alfredo Adolfo Camús Cardero (ca. 1815-1889). Sobre este catedrático de la Universidad Central de Madrid ha escrito

García Jurado (2002 y 2012d), por lo que su figura ha sido rescatada del olvido.

Desde su cátedra, Camús formó a muchos de los escritores, críticos literarios y teatrales, periodistas, dramaturgos, profesores y políticos de la “Edad de plata”, tal como se señala en las páginas de esta tesis. Entre ellos, por ser los más destacados por su aportación a la ciencia, la literatura y la política española recordemos a: Marcelino Menéndez Pelayo, Benito Pérez Galdós, Leopoldo Alas “Clarín”, José Canalejas y Méndez (1854-1912), Antonio Cánovas del Castillo (1828-1897) y Emilio Castelar (1832-1899), entre otros. Los catedráticos compañeros de Camús en la Universidad Central y en el Ateneo de Madrid no fueron menos importantes para el desarrollo de la cultura española: Amador de los Ríos, Emilio Sanz del Río, Nicolás Salmerón, Francisco Giner de los Ríos, García Blanco, Bardón, Juan Valera, Raimundo de Miguel, Alcalá Galiano, Martínez de la Rosa, Gumersindo Azcárate, Moreno Nieto, o José de la Revilla. Sus nombres surgen a cada paso cuando se busca información sobre Camús.

Camús participó activamente en la vida cultural de la “Edad de plata”, siendo ponente en conferencias, prologuista de obras importantes o merecedor de las dedicatorias de los libros de sus contemporáneos. También publicó la reseña de algún ensayo literario y animó a la puesta en escena de obras de teatro latino, etc. Todo ello durante una vida dedicada a la enseñanza, primero como profesor de Instituto en Córdoba y después, durante cuarenta y seis años (1843-1889), como catedrático de universidad, primero como interino, mientras conseguía su licenciatura y doctorado entre 1843 y 1848 en la misma Central (García Jurado 2012d, 321).

En el profesor Camús podemos encontrar un modelo para esta tesis, pues partía de unos planteamientos ilustrados y supo aceptar las novedades filológicas y filosóficas que ocurrieron en su tiempo, pasando por el romanticismo, el krausismo, el positivismo y la historiografía. El largo periodo durante el que fue profesor de la Central le hizo vivir de primera mano las vicisitudes que la educación sufrió en aquel tiempo.

El siglo XIX se desarrolla en una época en la que los gobiernos fueron muy diversos, lo que, evidentemente afectó a la educación y al desarrollo en el país de ideas nuevas. Recordemos que, sucesivamente, los gobiernos fueron, desde 1830: la monarquía absolutista de Fernando VII, la regencia de María Cristina, el reinado de Isabel II, el gobierno provisional revolucionario, la monarquía constitucional de Amadeo I, la primera república que contiene la república federal y la república unitaria o dictadura de Serrano, después, la restauración borbónica con Alfonso XII, la regencia de M^a Cristina de Habsburgo, la monarquía de Alfonso XIII, la dictadura de Primo de Rivera, gobierno de transición y, para terminar, la segunda república, ya en el siglo XX.

Es necesario señalar que Camús fue uno de los primeros profesores de la nueva Universidad Central, pues se trataba de una institución que nació en el siglo XIX:

“En 1822 se fundó la Universidad Central de Madrid con un discurso de apertura pronunciado por Quintana en donde afirmaba que triunfaba la libertad pues la Universidad Central es obra de la nación, nacida con la libertad, producto de la ilustración y la civilización de los siglos. Arengaba a los profesores para que ellos, encargados de la enseñanza de la universidad naciente, contribuyan con más eficacia a salvar al Estado de la lástima [*sic*, por lastimosa] decadencia.

Para su creación había razones de orden científico, pues era notoria la deficiencia en la ciencia española respecto a la europea, lo que fue una concienciación permanente de nuestro retraso cultural,

de orden académico, pues no convenía que las cátedras proliferaran ante la falta de catedráticos idóneos; de orden de estrategia política, porque los que integraban la comisión no tendrían muchas esperanzas de que la Universidad Central proyectada fuese una realidad si ello no reportaba alguna utilidad al gobierno de la nación, como era el interés centralizador; de orden económico, y de orden pedagógico, manifestado en el propósito de una mayor unificación metodológica, un control común, igualdad de criterios en la selección académica, [...]" (Sánchez 2003, 299)

El decreto que permitió la fundación de la Central era de 1821¹⁶¹, en pleno trienio liberal, pero la idea aparece ya reflejada en 1814, en el informe Quintana¹⁶² redactado al calor de la Constitución de Cádiz de 1812. Promovía la centralización de los estudios universitarios en las grandes capitales, Madrid y Barcelona, para lo que se hacía trasladar a estas ciudades las universidades de Alcalá de Henares y de Cervera (Lleida), respectivamente. Pero la vuelta de Fernando VII y, por tanto, del absolutismo, deroga todos los avances en educación de los liberales, volviendo a las leyes de 1717 y descentralizando las universidades de nuevo:

¹⁶¹ "Reglamento general de instrucción pública, que se aprobó en junio de 1821, que con los años llegaría al modelo más acabado del liberalismo español en educación: según Capitán Díaz, el tándem formado por el *Plan General de Estudios* de 1845 o Plan Pidal y, sobre todo, por la *Ley de Instrucción Pública* de 1857 o Ley Moyano. La educación liberal asumía la herencia del pensamiento ilustrado, las aportaciones procedentes de otras fuentes tan diversas, como el constitucionalismo político-social doceañista, el utilitarismo moral anglosajón, el romanticismo literario y social... y se implicaba en una realidad histórica animada de tensiones y oposiciones entre tradicionalismo y liberalismo, entre afrancesados y reaccionarios, entre liberales moderados y progresistas, entre la Iglesia y el Estado" (Sánchez 2003, 298).

¹⁶² "La Regencia del reino creó una Junta a la que se encargó estudiar los medios para organizar los diversos ramos de la instrucción pública, y en 9 de septiembre de 1813, en Cádiz, presentó un Informe, redactado por D. Manuel José Quintana quien se inspiró para ello en el "Rapport" de Condorcet presentado a la Asamblea Legislativa de Francia: *Informe de la Junta creada por la Regencia para proponer los medios de proceder al arreglo de los diversos ramos de instrucción pública*" (Sánchez 2003, 288 y 290).

“Respecto a las Universidades, Fernando VII, ve en cualquier manifestación cultural un peligro para su reinado, deduce entonces que las universidades son un posible foco revolucionario. Por ello, elabora el *Plan literario de estudios y arreglo general de las Universidades del Reino* (14 de octubre de 1824); llamado también Plan Calomarde. En él se exige el juramento de pureza doctrinal religiosa y política de quienes recibían los títulos académicos o en la toma de posesión de las cátedras. La figura del censor en las oposiciones a cátedras tenía carácter administrativo, académico y, desde luego, de inspección al examinar los documentos de los aspirantes. El Rector, con plenos poderes, sería elegido por el Rey de una terna designada por el Claustro general; en cada Universidad habría un Tribunal de censura y corrección.” (Sánchez 2003, 313)

Finalmente, Fernando VII, en 1830, tras devolver a sus ciudades de origen las universidades centralizadas, publica un decreto que suspende las clases en todas las universidades españolas: “El analfabetismo es general, y sólo las clases altas tienen acceso a la enseñanza que está monopolizada por la Iglesia. El cierre de la universidad no supone otra cosa que la anécdota más llamativa” (Sánchez 2003, 314). A partir de 1834 comenzará el asalto definitivo del liberalismo al gobierno y se desarrollará una relativa modernización del sistema educativo. Comienza cierta libertad de expresión que permitirá que proliferen los periódicos, que también son protagonistas de esta tesis al representar parte importante de la expresión social:

“En Madrid, los periódicos de derechas era 4, con una totalidad de 13000 suscriptores, a los que había que añadir 5 más moderados, cuyos suscriptores no pasaban de 6000. El Gobierno de la Unión Liberal gozó del apoyo de diarios que en realidad eran de derechas, como *La Época* y *La Correspondencia*. Los 6 periódicos gubernamentales totalizaban 39000 suscriptores. Los 3 progresistas 15000, siendo el más importante de ellos *La Iberia*, dirigido por Calvo Asensio¹⁶³.” (Sánchez 2003, 316)

¹⁶³ Pedro Calvo Asensio (1821-1863) político, farmacéutico, periodista y dramaturgo. Fundó y dirigió el periódico *El Cínife* (1845), de corte satírico. Fundó en 1854, con Ruiz del Cerro y Juan de la Rosa González, *La Iberia. Diario liberal de la mañana*, periódico

Se funda el Ateneo Científico y Literario de Madrid en 1835, el Liceo, en 1836, del que surgiría años después el Conservatorio de Declamación y Música. También se fundó el Instituto (1838), con un Círculo Literario para socios y colegios de niños y niñas (Labra 1906, 17). Pero, a pesar de los intentos, que los hubo, de reformar la educación, nada importante llegó a ocurrir en este terreno, hasta 1836, cuando por Real Orden se hace trasladar la Universidad Complutense de Alcalá a la ciudad de Madrid (Sánchez 2003, 325). Al mismo tiempo, comienzan las actividades del Ateneo Científico y Literario que consisten en lecciones magistrales abiertas al público general. Allí comenzó Camús sus tareas docentes en la capital de España. La primera cátedra a su cargo versó sobre literatura francesa, de la que conservamos el *Discurso inaugural de la cátedra de literatura francesa del Ateneo de Madrid para el curso de 1841 a 1842*, dictado por el propio Camús como catedrático¹⁶⁴ del curso, un profesor joven, como dirá la *Gaceta de Madrid* cada vez que se refiera a don Alfredo Adolfo, que debía contar con unos veintiséis años de edad:

“Hemos leído con atención y con no pequeño agrado el *Compendio de historia universal*, que formando parte de la *Biblioteca de educación*, ha publicado el joven don Alfredo Adolfo Camús, profesor de la universidad y del ateneo de Madrid.” (*Gaceta de Madrid* de 28 de febrero de 1843, 4).

progresista que dirigió hasta su repentina muerte en 1863, cuando fue adquirido por Sagasta, junto con José Abascal, quien lo dirigirá hasta junio de 1866, alcanzando su máxima difusión y sirviéndole para preparar la Revolución de 1868 (nota de la autora).

¹⁶⁴ “Catedrático” era el nombre con el que se refería el Ateneo a todos los profesores, pues eran responsables de las cátedras que impartían, no se refiere a ningún título académico en este momento.

Los profesores que desempeñaban estas cátedras eran socios¹⁶⁵ del Ateneo. A estas lecciones acudían jóvenes desde los quince años, pero también, como se puede leer en las memorias anuales de la institución, alguna cabeza ya plateada. Cuando un catedrático no podía asistir a su cátedra era sustituido por alguien que pudiera hacerse cargo. Estas lecciones no revertían ningún beneficio dinerario para sus profesores:

“La asistencia á las cátedras, en la cual se notan entre una juventud brillante y aplicada, alguna frente madura y mas de una cabeza encanecida, sigue siendo tan numerosa como en los años anteriores, y aun tiene la Secretaria la satisfaccion de asegurar al Ateneo que este año es mayor el número de los matriculados y de los que han solicitado ser admitidos como oyentes.

Vuestros trabajos, Señores Catedráticos, son mas bellos y mas dignos de alabanza, porque son desinteresados, porque son generosos y gratuitos, si bien recogeis como el mas halagüeño de los premios, dos recompensas de muy subido precio: la gloria que adquiere vuestro nombre y el agradecimiento entrañable de los que reciben de vosotros la luz de la instruccion y de la ciencia.” (Álvarez 1843, 15 y 16)

Los asistentes debían conseguir plaza para poder seguir estas asignaturas, lo que se hacía mediante la compra de una papeleta:

“Mil seiscientas veintiocho papeletas de entrada á las cátedras se han repartido por la secretaría y si á este número de discípulos se agrega el de los socios que asisten sin aquel requisito y el de los extranjeros y forasteros distinguidos presentados no será exagerado asegurar que mas de dos mil individuos, o reciben, o mejoran su instrucción en este establecimiento. Tan señalado servicio público, sin otras causas, basta para recompensar con usuras cualquier pequeño sacrificio que tengáis que hacer. Mas de mil padres de familias os bendicen diariamente, porque arrancando á sus hijos de los vicios, o de la peligrosa ociosidad, los trases [*sic* por traéis] á oír los preceptos de las ciencias útiles, infundiéndoles saludables doctrinas y amor al

¹⁶⁵ Nos consta que Camús era ya socio en 1844 (Ateneo 1844, 7) y que lo fue hasta el fin de sus días (Ateneo 1886, 11). No se conserva el listado de socios correspondiente al año 1843, pero suponemos que pudo ya ser socio ese año, pues coincide con el inicio de sus tres cátedras seguidas sobre Matemáticas.

estudio. Otros mil aguardan con ansia á que sus hijos cumplan quince años, para enviarlos á este lugar sagrado; y ruegan entre tanto y hacen votos por la duración y prosperidad del utilísimo Ateneo.” (Moreal 1839, 7)

Como queda dicho, en el curso 1841-1842 el profesor Camús se encargó por primera vez de una cátedra del Ateneo. En ese año todavía no era socio de la institución, así que es plausible suponer que se hizo cargo de estas lecciones porque hubo una ausencia de última hora¹⁶⁶. El discurso comenzó así:

“Señores: Al presentarme en este sitio por la vez primera con la íntima conciencia de mis escasas luces; y temiendo por tanto hallarme expuesto a la rígida censura de un concurso tan ilustrado como severo, conozco en este momento cuan poco valgo, desesperado de no poder desempeñar, cual yo quisiera, el honorífico encargo que me encomendara el Ateneo.

El digno profesor que me ha precedido se dedicó, según creo, al estudio de la literatura italiana; nosotros vamos a ocuparnos de la francesa; no porque precisamente demos a esta la primacía entre las demás literaturas extranjeras de esta parte del continente europeo, aunque tal vez sea esta una de las cuestiones de que habremos de ocuparnos en adelante, sino porque siéndome su idioma propio, es en la que creo hallarme medianamente versado.” (Camús 1842, 3)

Tras la *captatio benevolentiae*, aparece una mención a los estudios clásicos a los que luego se dedicaría tantos años. Se trata de una sentencia en latín con la que pretende resumir la historia de la influencia de Francia en los acontecimientos del mundo: “Ya conocemos todos aquel antiguo adagio romano que creo hallarse en Suetonio o en Valerio Máximo, y que prueba ya su destino providencial: *nullum bellum sine milite Gallo*” (Camús

¹⁶⁶ A partir de 1848 esto ya no sería posible: “La Junta de gobierno, en vista de una petición presentada por cincuenta Sres. socios, acordó conceder el desempeño de cátedras á solo las personas que correspondiesen al Ateneo, denegando las reiteradas pretensiones de individuos desconocidos que lo solicitaban” (García Barzanallana 1848, 6).

1842, 3). A continuación, en una muestra más de su forma de enfrentar los temas que se le presentan, reflexiona sobre la introducción al curso que se iniciaba y para ello se remonta al origen de la lengua francesa:

"Al preparar estas lecciones, que habrían de ocuparnos en este curso, creí desde luego que para hacer nuestro trabajo más completo, era menester remontarnos hasta el origen del idioma francés, acompañarlo hasta que formado ya, y olvidados los modelos griegos y romanos que lo engendraran, llegase a tener, así como todos los pueblos en la edad media, una religión y una literatura especial, propia, original [...]" (Camús 1842, 3)

Se apoya en una cita de Villemain, del que ya hemos comentado que fue uno de los padres de la Literatura Comparada, concretamente elige un pasaje de la "Introducción" de Villemain a su *Tableau de la littérature au Moyen Âge* que forma parte del *Cours de la littérature française* publicado por primera vez entre 1828 y 1829 y que fue reeditado varias veces a lo largo del siglo XIX:

"Tant que les langues grecque et latine sont là vivantes, bien que tout le reste soit renouvelé, il y a, dans cette persistance, dans cette tenacité des anciennes formes, quelque chose qui empêche de voir toute l'originalité créatrice qui vient de naître avec le pensée chrétienne. Plus tard, au contraire, lorsque les vieilles races ont été balayées de la terre ou du moins lorsqu'elles se sont cachées sous le costume des conquérants nouveaux, lorsqu'elles se sont dénaturées pour obtenir la permission de vivre; lorsque du choc des barbaries qui se succèdent, sont nés des idiomes nouveaux, alors la révolution de l'esprit humain paraît dans toute son immensité. Sur l'ancienne territoire romain tout est changé, bouleversé; se ne sont plus des Gaulois, des Iberes devenus Romains, ce sont des races nouvelles avec les variétés de leurs physiognomies et de leurs langues; c'est le chaos renaissant au milieu de cette uniformité que la conquête romaine avait commencée et que semblait d'abord achever le christianisme." (Villemain 1840, 2 y 3)

Mientras las lenguas griega y latina están allí vivas, aunque todo lo demás se renovó, hay, en esta persistencia, en esta tenacidad de las formas antiguas, algo que impide ver toda la originalidad creativa que

acaba de nacer con el pensamiento cristiano. Más tarde, por el contrario, mientras las viejas razas fueron expulsadas de la tierra, o por lo menos se sometieron bajo el disfraz a los nuevos conquistadores, y tuvieron que desnaturalizarse para tener el permiso de vivir; a partir del choque de barbaries que se suceden, nacieron los idiomas nuevos, entonces la revolución del espíritu humano se reveló en toda su inmensidad. Sobre el antiguo territorio romano todo cambió, se alteró; ya no hubo más galos, iberos convertidos en romanos, sino razas nuevas con las variedades de sus fisonomías y sus lenguas; es el caos renaciendo en medio de aquella uniformidad que la conquista romana había comenzado, y que parecía acabar el cristianismo. (trad. de la autora)

Continúa Camús anunciando que precisamente Villemain va a ser uno de sus guías durante el curso y que dedicarán alguna lección a este escritor galo. Pero descarta remontarse en este curso hasta la creación de las lenguas romances, confiesa que aconsejado por Ramón de Mesonero Romanos (1803-1882). Aun así cree imprescindible para estudiar la literatura francesa del siglo XIX revisar en profundidad el siglo XVIII: "época memorable de decadencia y de imperio, en la que el genio francés dominara a la Europa y preparara el trastorno del mundo" (Camús 1842, 3). Y prosigue:

"Este trabajo será tanto más importante, cuanto que el siglo XVIII, aunque pueda acusársele de haber destruido más de lo que debiera, ha dejado sin embargo huellas indelebles, y sus concepciones gigantescas no morirán jamás. Sus ideas, sus opiniones, sus esperanzas, en parte corregidas y realizadas en parte, constituyen la base principal de nuestra sociedad actual. Se podrán censurar o contradecir los escritores de aquella época, pero será imposible no ocuparse de ellos, y la opinión independiente que los juzga atestigua su poder.

Al introducir la libre discusión, al aplicarla a todas las cosas, preparaban la ley de nuestro tiempo, esa ley que habría de reanimar el sentimiento religioso por medio de la *libertad de conciencia más completa, y la estabilidad social por medio del más alto grado de libertad civil.*" (Camús 1842, 3)

Propone recorrer todo el espacio entre los líricos J. B. Rousseau y Andrés Chénier, con los que pone un límite *ante quem* hacia 1700, cuando el primero comienza a publicar su poesía y su teatro, y un límite *post quem* hacia 1814, cuando se publicó la fragmentaria obra poética del segundo por primera vez (Felici y Rossi 1991, 241 y 863). Entre los autores del siglo XVIII que le parece imprescindible tratar cita a Voltaire, D’Aguesseau, Rollín, duque de San Simón “el célebre jansenista cortesano, el de las famosas memorias”, Lesage, Prevost, Luis Racine, Lefranc de Pompignan, Destouches, Piron, Gresset, Fontenelle “que hallara el secreto de aplicar las bellas letras al estudio de las ciencias”, Montesquieu, J. J. Rousseau, Carlos Bonnet, Condillac, D’Alembert, Diderot “y todos los demás colaboradores enciclopédicos”, Mirabeau “cuyos modelos tan solo pudieran compararse a los de Demóstenes”, y, ya enlazando con el siglo XIX, “madama” de Staël “tan solo las elevadas concepciones de una mujer podrán apenas hacerse oír en medio del pavoroso estruendo del Imperio” (Camús 1842, 3). Como queda reflejado, a pesar de incluir en su discurso a casi todos los autores franceses del siglo XVIII, solo a algunos de ellos dedica un comentario: San Simón¹⁶⁷, Fontenelle¹⁶⁸, Diderot¹⁶⁹, Mirabeau¹⁷⁰ y “madama” de

¹⁶⁷ Louis de Rouvroy de Saint-Simon (1675-1755), de la antigua nobleza, se formó en las campañas militares de Flandes. Tras una juventud en la corte de Luis XIV, al que odiaba por entronizar a bastardos y tener una concubina, fue durante un periodo corto regente y luego se aisló de los asuntos sociales. En ese aislamiento, y vencida la desconfianza de naturaleza religiosa hacia la actividad historiográfica, comenzó a escribir sus *Mémoires* a partir de 1694, con la única intención de explicarse a sí mismo la degeneración de la monarquía. La obra fue utilizada durante la revolución como historia escandalosa del reinado de Luis XIV, pero no fue publicada íntegramente hasta el siglo XIX, en un momento en el que literatos como Saint Beuve y Taine maduraban una reacción anticlasicista. Con un estilo que sería alabado por Proust, la obra muestra, mediante una sucesión violenta de imágenes, la subversión de un orden sentido íntimamente como inviolable (Felici y Rossi 1991, 880 y 881).

Staël¹⁷¹. Es de suponer que si los destaca de esta forma es porque para Camús tenían una significación especial y, posiblemente, son los autores que para el profesor hicieron avanzar la lengua y la literatura francesa a lo largo del siglo XVIII.

El resto del discurso de Camús se centra ya en el siglo XIX. "La gloria de abrir una nueva era que marcará la aurora del siglo XIX, pertenece a Mr. Chateaubriand", tras el que vendrán: "Beranger, Lamartine, Víctor Hugo, A. Dumas, Scribe, Frederic Soulié, etc., que reunidos a los trabajos históricos y políticos de Thiers, de Berante, de Guizot y de algunos otros, son bastantes y aún sobrados para ilustrar a todo un siglo" (Camús 1842, 4). Destaca, en esta parte final del discurso,

¹⁶⁸ Bernard Le Bovier de Fontenelle (1657-1757). Entre sus obras más importantes se encuentran: *Del origen de las fábulas* (1766) interpretación en clave racional y psicológica del origen de las religiones, que evidencia la fe en la verdad científica; y *Digresión sobre los antiguos y los modernos* (1688), tal vez el texto más completo e inteligente a favor de los modernos, inspirado en la famosa disputa (Felici y Rossi 1991, 357).

¹⁶⁹ Denis Diderot (1713-1784), llamado como colaborador de la *Encyclopédie* (1751-1780), acabó dirigiéndola junto a D'Alembert, transformando la obra en un instrumento formidable de difusión de la cultura ilustrada. Su obra de ficción, casi toda publicada póstumamente, se compone de novelas que avanzan el naturalismo y el materialismo y de dramas que serían muy influyentes en el teatro posterior (Felici y Rossi 1991, 280 y 307).

¹⁷⁰ Honoré Gabriel Riquetti conde de Mirabeau (1749-1791), revolucionario, escritor, periodista y político, fue presidente de la Asamblea Constituyente y representante del Tercer Estado en el Parlamento. Se le conoció por el sobrenombre de "el orador del pueblo". Fue un hombre muy popular y polémico que pronunciaba discursos liberales mientras mantenía un cargo a sueldo del rey de Francia. Entre sus obras destaca, por la agitación social que provocó, *Ensayo sobre el despotismo* (1775) (Ortega y Gasset 1927, 5 y ss.).

¹⁷¹ Anne-Louise-Germaine Necker Madame de Staël (1766-1817). Su obra maestra es el tratado *De Alemania* (1810), primer manifiesto romántico en los países latinos. Se compone de cuatro partes. La primera sobre las distintas concepciones del amor, el honor y la cultura. La segunda expone las teorías estéticas de Lessing, Goethe, Shiller y Novalis. La tercera es una síntesis del pensamiento de Kant, Fichte y Schelling. La cuarta es una disertación sobre los vínculos entre cultura y moral. De esta manera organiza y divulga el repertorio completo de los temas del romanticismo: rechazo de las reglas clasicistas, reivindicación de la poesía como hecho espontáneo, exaltación del sentimiento, arrebatos pasionales, fantasía creadora, mito de la Edad media y arte popular (Felici y Rossi 1991, 950 y 951).

François-René de Chateaubriand (1768-1848) autor de *El genio del cristianismo* (1802), donde defiende la fe cristiana de los ataques del volterianismo describiendo su belleza poética y moral¹⁷².

Si ahora recordamos de nuevo el título de estas lecciones “literatura francesa”, y recordamos también a qué época se refieren, la “contemporánea”, podremos empezar a entender el pensamiento de Camús sobre la literatura. De este discurso se desprende que la literatura no se entiende si no se traza previamente la historia de la lengua que la ha creado; se crea en el ámbito de unas creencias religiosas; reúne no solo las obras de creación sino también las obras autobiográficas, históricas, políticas y filosóficas; hay que entenderla teniendo en cuenta todos los saberes anteriores que han creado esa civilización; y ha de estudiarse conforme al devenir de todos los acontecimientos culturales que la han precedido. Por eso, nos atrevemos a decir que, ya en 1841, Camús entiende la literatura como historia de la literatura, aunque aún faltasen más de treinta y cinco años para que el método historiográfico se fuera consolidando en las universidades españolas.

No fue este el único curso que impartió Camús en el Ateneo¹⁷³. A lo largo de los años 1842 a 1844 impartió cursos de Matemáticas¹⁷⁴; en 1845

¹⁷² Con este propósito escribió también sus obras literarias *Atala* (1801), *René* (1802), *Los mártires* (1809). De ambiente más exótico son *Los Natchez* (1826) y *Viaje a América* (1827). Tuvo una gran influencia literaria en el siglo XIX al revelar a sus contemporáneos el encanto del arte gótico destinado a tener gran difusión durante el siglo romántico (Felici y Rossi 1991, 240).

¹⁷³ Otros protagonistas de nuestro trabajo también fueron catedráticos del Ateneo o dictaron allí conferencias, como Menéndez Pelayo (Labra 1906, 74) o Leopoldo Alas (Labra 1906, 75).

¹⁷⁴ Álvarez (1843, 16); Álvarez (1844, 16); Mateos (1845, 9) (Labra 1906, 19). Los conocimientos matemáticos de Camús se comprueban en “la disertación sobre la «paralage» que dictó para obtener el grado de regente en astronomía el 12 de abril de

un curso de Historia de la Literatura Griega y Latina (Mateos 1846, 17); en 1852-53 impartió Historia Literaria del Renacimiento (de la Vega 1854, 7); en 1857 (García Jurado 2002, 12) y 1858 explica Latinistas españoles del Renacimiento¹⁷⁵ (Labra 1906, 24); de 1859 a 1862 dio conferencias sobre Enseñanza Pública¹⁷⁶; en 1863, Estudios acerca de los latinistas españoles del Renacimiento¹⁷⁷ (Colón 1864, 18); en 1869, Estudios histórico-críticos acerca de los humanistas españoles del renacimiento (*Gaceta de Madrid* 27 de noviembre de 1869, 4); en 1876, Estudios sobre los humanistas

1848, y donde da cuenta de sus excelentes conocimientos de trigonometría" (García Jurado 2012b, 322).

¹⁷⁵ Estas conferencias suponen una revisión "de las categorías científicas e historiográficas que articulan nuestros estudios clásicos. El uso del término «Renacimiento» es, en este sentido, paradigmático" (García Jurado 2010, 2639)

¹⁷⁶ Fulgosio (1860, 8); Fulgosio (1861, 11); Fulgosio (1862, 8); Fulgosio (1863, 9). De la participación de Camús en las Secciones del Ateneo conservamos una semblanza: "Olvidábaseme consignar aquí, que antes de estos interesantes discursos pronunció uno tan importante como instructivo, el ilustrado y erudito catedrático de literatura griega y latina de nuestra Universidad, don Adolfo Camus, ocupándose particularmente de la segunda cuestión que el tema encierra, es decir, de la libertad de enseñanza. Nos presenta como modelo en este punto, las instituciones que rigen en Bélgica, estudiadas por él con prolijo esmero en sus viajes por este país interesante, sosteniendo por tanto, que el Estado, sin monopolizar la educación debía sostener sus establecimientos de enseñanza pública dejando al mismo tiempo completa libertad para competir con él sobre la materia, á los esfuerzos privados de los individuos" (*Revista ibérica* 1 de enero de 1863, 302). Seguramente este interés por la educación movió al Ministerio de Fomento a nombrar a Camús Inspector general de Instrucción Pública en 1880 (*Gaceta de Madrid* 21 de agosto de 1880, 573); cargo que ocuparía hasta 1882 (*Gaceta de Madrid* 11 de febrero de 1882, 557).

¹⁷⁷ Curso que, siguiendo las ideas de Camús sobre comenzar las clases de literatura recordando el origen de la lengua, iniciaba con unas lecciones en defensa del latín: "Anteayer dio en el Ateneo nuestro querido amigo el Sr. Camús su segunda lección sobre los latinistas españoles del Renacimiento. El docto humanista, cautivó al público durante una hora larga, juzgando con suma lucidez y abundante copia de datos, el papel que vinieron á desempeñar los grandes hombres que restauraron la hermosa lengua latina. Antes de entrar en el fondo de la cuestión, hizo gala de su rica y selecta erudición, esponiendo las opiniones de los doctos sobre los orígenes del latín, después de lo cual recorrió á grandes rasgos las diversas fases de tan rico idioma, hasta llegar al momento verdaderamente crítico, la aparición del cristianismo" (*La Discusión* 9 de diciembre de 1863, 2 y 3). El periodista termina su columna agradeciendo al Ateneo su trabajo por "popularizar los difíciles estudios clásicos".

españoles del Renacimiento (González Burgos 1876, 25), que seguiría en los cursos 1877 y 1878 (Labra 1906, 46), conferencias que hemos comentado anteriormente. Durante esos años, y posteriores, participó activamente en la institución, siendo a veces presidente de la sección de literatura (Fulgosio 1861, 7), otras veces vice-presidente (Labra 1906, 24) de la misma o participando en las discusiones de la sección aportando trabajos originales, como se desprende de las *Memorias del Ateneo* de 1859, 1860 y 1862.

Fue en los años 40 del siglo XIX cuando Alfredo Adolfo Camús publicó la mayor parte de su escasa producción literaria. Sobre todo, son libros de texto como el mencionado *Compendio elemental de historia universal* (1842-43), *Preceptistas latinos* (1846), o el *Curso elemental de retórica y poética* (1847). Anteriores son sus traducciones, como la de *Sistema de las facultades del alma* de P. Laromiguiere (Córdoba, 1841).

Mientras el Ateneo iniciaba su andadura, se promulga la constitución española de 1837, y un año más tarde emana de ella lo que se ha llamado Plan Someruelos, que incluyó un Plan de Instrucción primaria y un proyecto de ley de Instrucción secundaria y superior:

“Lo que ocurrió fue que los obstáculos surgían, en ocasiones por las circunstancias políticas de gobierno y de partidos, y en otras desde las administración misma de la instrucción pública, y, también desde la gestión periférica de las diputaciones y ayuntamientos. Sin embargo, supuso mejoras tanto en la enseñanza como en la planificación educativa.” (Sánchez 2003, 334)

En 1843 se creó la facultad de Filosofía en la Universidad Central (Labra 1906, 19) y pronuncia el discurso de apertura del curso académico Alfredo Adolfo Camús como catedrático de Literatura e Historia. En su discurso se hace eco de algunos de los avatares que había vivido la

educación, y que venimos comentando, como el cierre de las universidades:

"He conocido sí, y estoy viendo todavía admirables restos de aquella época de gloria literaria; pero cuando mi edad, alentada por una vocación irresistible, acudía a ser partícipe de iguales beneficios, encontré cerradas las puertas del templo de la sabiduría, porque un gobierno suspicaz, temeroso de la propagación de las luces, había resuelto mantener en la ignorancia a esta juventud generosa, cuya paciencia aumentaba a proporción de los obstáculos que a sus nobles deseos se oponían." (Camús 1843, 6)

En el mismo discurso agradece a la reina la reapertura de los centros:

"Yo recuerdo con patriótica ternura a una Reina heroica, cuyo primer acto de gobierno fue el franquear a todos el antes vedado campo de la inteligencia; y cuando después de tantas vicisitudes, luchas y perturbaciones, veo a su excelsa hija la víspera de empuñar el cetro de paz y de ventura que la Providencia le tenía destinado, me imagino ser el nuncio de una nueva era de ilustración, que ha de restituir a nuestra patria su antiguo asiento y primacía entre las naciones más cultas del universo." (Camús 1843, 6)

Tras exponer un resumen de la historia de la trasladada Universidad de Alcalá, que le sirve para hacer un repaso de cómo el país ha dado grandes hombres al gobierno a pesar de lo poco propicios políticamente que fueron los tiempos, hace una petición, lo que Camús denomina su "opinión personal". Esta consiste en solicitar que se cree un ministerio de educación y que en este participen los profesores en activo para crear un plan de estudios:

"[...] si me es lícito emitir desde este sitio mi humilde opinión particular, si puedo sin pretensión de ninguna especie expresar un deseo que afecta gravemente mi ánimo, permitidme, Señores, saludar el día en que, elevada la Instrucción pública al rango que de derecho le pertenece en el sistema general de administración, forme el objeto de un ministerio todo paternal, que descargado de la

balumba de negocios políticos, capaces por sí solos de abrumar la cabeza más firme, deje libre, expedita y sin distracción alguna la atención del sabio consejero a quien la Corona encomiende la dirección suprema de la generación que crece, plantel de las ideas que un día han de dominar. [...] Hasta tal punto puede elevarse, en beneficio público y en gloria de la nación, la influencia de las universidades, si escitada [*sic*] la emulación y aprovechados los preciosos elementos que encierran, el Gobierno y los profesores a porfía emplean todo su conato en corresponder al grande objeto de esta clase de instituciones.” (Camús 1843, 14 y 15)

De alguna manera, el deseo del profesor Camús se hizo realidad, en parte, en 1845, el 17 de septiembre, cuando se aprueba por Real Decreto el Plan General de estudios o Plan Pidal:

“Tanto el Plan literario de estudios y arreglo general de las Universidades del Reino (1824) de Calomarde, el Plan General de Instrucción Pública (1836) del Duque de Rivas, el Proyecto de Ley sobre instrucción secundaria y superior (1838) del Marqués de Someruelos, y el Proyecto de Ley sobre organización de la enseñanza intermedia y superior (1841) del Infante, fueron los precedentes, que en mayor o menor grado, de un modo o de otro, aportaron ideas administrativas o académicas a la reforma educativa que Pedro José Pidal, ministro de Gobernación, con la ayuda de don Antonio Gil de Zárate, encargado de la Instrucción Pública, esbozaba con trazos generales la enseñanza secundaria y superior.” (Sánchez 2003, 344)

El Plan Pidal fue aceptado a pesar de promover la secularización de la enseñanza, la centralización y ser imitación del sistema francés de instrucción. La secularización se matizó poco después por el “Concordato con la Santa Sede, de 1851, por el que la Iglesia podría hacer uso del derecho de inspección, amén de otras facultades, en el ámbito de la instrucción, privada y pública española” (Sánchez 2003, 346).

Durante el curso de 1844-45¹⁷⁸, el profesor Camús siguió impartiendo la asignatura de Literatura e Historia perteneciente al tercer año de Filosofía, de la que conservamos el programa de Literatura (para el de Historia nos remite a su *Compendio...* de 1842) y el método que propuso seguir en las clases de la asignatura (Camús 1844, 56 y ss.). En ese programa destaca la atención a la literatura clásica. Es de notar que la asignatura se titula Literatura e Historia, pues estamos todavía en un momento en el que en los planes de estudios españoles no se ha aceptado la historiografía, y la "Literatura", por tanto, es una.

Comienza su programa de con una cita de Demetrio Falereo: *ἐν γὰρ πολλοῖς πράγμασι συντίθεμεν, ὥσπερ οἱ τὰς καταβασεις τρέχοντες, ὑπ'αὐτῶν ἐλκόμενοι τῶν πραγμάτων* (*De elocutione* 5.248)¹⁷⁹. Después expone que se enseñará que la literatura se divide en tres partes: *Teoría literaria, Crítica literaria e Historia literaria*; y que sobre todo pretende demostrar la importancia de su estudio como poderoso instrumento "de civilización en todos los tiempos y naciones" (Camús 1844, 56). Defiende que el "arte de hablar" estriba en la "noción estética de lo Bello y del Gusto" en la que se fundan las *Bellas artes* y las *Bellas letras*. Debe comenzarse con el estudio de la lengua, para lo que se insistirá en la importancia de las lenguas griega y latina "necesidad indispensable para cultivar con fruto las Bellas Letras" (Camús 1844, 57). Para la sección que se

¹⁷⁸ Al parecer se encargó de esta asignatura como sustituto desde 1842, pues se lee en el *Boletín de Instrucción Pública* (1843, 244) "Ministerio de la Gobernación de la Península=Negociado número 17.=El Gobierno provisional de la nación se ha servido encargar la cátedra de literatura e historia de esa universidad, con los honores y sueldo de propietarios, a D. Alfredo Adolfo Camús que la servía en sustitución [...] Madrid, 11 de Setiembre de 1843.=Caballero.=Sr. rector de la universidad de esta corte."

¹⁷⁹ "En muchos temas componemos como los que van corriendo cuesta abajo arrastrados por los mismos temas" (García López 1996, 103)

dedicará a la “Teoría de la literatura en verso” propone revisar las poéticas de Aristóteles, Horacio, Vida y Boileau, comparándolas con las de Luzán y Martínez de la Rosa. Pasa luego a enumerar los géneros poéticos y a lo que dedica más espacio es: “Del poema épico o epopeya”, tres líneas y media (cuando dedica una línea al resto de géneros), y “De la poesía dramática”, apartado al que dedica quince líneas completas. Este dato ya evidencia su pasión por el teatro. En cuanto al método, se lamenta en nota que no se puedan utilizar los fragmentos de los clásicos griegos y latinos originales por “lo imperfecto del conocimiento de lenguas sabias que tienen comúnmente los jóvenes escolares” (Camús 1844, 59). El método, en líneas generales, se basa en que los alumnos más aventajados del curso compongan unas diez pequeñas disertaciones sobre las que sus propios compañeros les harán preguntas. Es decir, se atiene a lo designado por el gobierno en cuanto a la explicación de la literatura por géneros y a la enseñanza de la retórica, pero resalta los géneros épico y dramático porque eran mucho más amenos para su alumnado. En este aspecto, recordemos que Simón Abril y López Villalobos también creyeron que el teatro era muy útil para interesar a los alumnos en el aprendizaje de la lengua latina.

En el curso siguiente, 1846, Camús es nombrado catedrático de “Literatura griega y latina” en la Universidad Central de Madrid (García Jurado 2002, 11). Este hecho tiene una gran importancia, pues indica el cambio que acababa de sufrir la forma de enseñar en nuestras universidades gracias al impulso de Gil de Zárate, como decíamos, colaborador en la redacción del Plan Pidal: “se ha producido la fragmentación de la literatura en diversas literaturas nacionales [...] A ello no es ajena la incipiente literatura comparada, que da lugar a que las

literaturas clásicas se estudien tanto en sí mismas como en relación con las otras" (García Jurado 2002, 25). De esta manera, el profesor Camús comenzó su etapa como profesor de latín que ya no abandonaría hasta su fallecimiento. Para esta nueva asignatura también preparó su programa. Conservamos el que publicó en 1852 y, curiosamente, lo escribió en latín, *Litterarum Latinarum institutiones*, un anacronismo que parece adscribir al profesor a la Ilustración, por el uso de la lengua latina como lengua vehicular, pero que quizá también se deba a la respuesta que en la década de los 50 del siglo XIX algunos eruditos españoles hicieron al abate Gaume, que reprochaba a los clásicos los males de las sociedades modernas (García Jurado 2012d, 321). En esta misma línea se situaría la traducción de la *Carta a los jóvenes* de San Basilio Magno que llevó a cabo Camús en 1858 (García Jurado 2012d, 321).

Tras el bienio liberal de 1854, se promulgará la conocida Ley Moyano:

"A Claudio Moyano se encargó la cartera de Fomento y pronto se constituiría la Ley de Instrucción Pública de 9 de septiembre de 1857, que constituyó la primera, y única ley de instrucción pública del reinado de Isabel II. Fue el final consecuente de intentos continuos con planes, reglamentos y proyectos que por una u otra razón no llegaron a realizarse, pero que constituyeron la base de la formación de esta ley, con la que por primera vez se sistematizarán todos los niveles del aparato escolar [...]" (Sánchez 2003, 355)

Esta ley logró mantenerse vigente hasta la II República. En el ámbito universitario crea el sistema de facultades y escuelas que sigue hoy vigente, entre ellas la Facultad de Filosofía y Letras¹⁸⁰, y permitió crear la

¹⁸⁰ Sería en el curso 1931-1932 cuando el Plan García Morente para la Facultad de Filosofía y letras establecería en Título segundo, Artículo 1º, las licenciaturas diferenciadas de "Filosofía, Filología clásica [...]" (Martínez Navarro 1996, 335).

asignatura de “Literatura clásica, griega y latina” en 1858, que acabará desapareciendo en 1895 (García Jurado 2002, 12), y de la que fue catedrático Camús hasta su fallecimiento.

Durante el tiempo que duró la docencia de don Alfredo Adolfo se encuentra la revolución de 1868, fecha en la que se ha puesto el límite inicial a nuestra tesis. Se producen tensiones en la universidad, con la expulsión de catedráticos que tras la revolución serán readmitidos, se proclamará la libertad de enseñanza que existirá hasta 1875, momento en el que de nuevo se restaura la monarquía que interviene en las cátedras y dicta cuáles deben ser los libros de texto y se vuelve a expulsar a los catedráticos liberales. En el periodo 1868-1875 se debate en el Ateneo sobre krausismo y positivismo, corrientes de pensamiento que se enfrentaron durante un largo periodo pero que finalmente encontraron una vía intermedia en la que se entendieron, el krausopositivismo, denominación que usó por primera vez, en 1892, Posada (Sánchez 2003, 385 a 388).

En ese espacio político y educativo impartió Camús sus clases, unas lecciones que dejaron impronta en sus alumnos. Galdós dejó de su maestro una semblanza emotiva en la que se entrevé el afecto que el alumno sintió por el catedrático (Galdós *apud* García Jurado 2002, 19 a 21). “Clarín”, en la necrológica que publicó a la muerte del profesor, lo pone de ejemplo de cómo debería ser la enseñanza de la literatura clásica (Alas *apud* García Jurado 2002, 51 a 54). Los dos escritores agradecen que les enseñara el mundo grecolatino como si estuviese vivo, y de su mano aprendieran a adentrarse en las calles y vidas privadas de aquel tiempo clásico. Menéndez Pelayo destacó, en el discurso que abrió el primer curso de la Central sin Camús, que el profesor fue un incansable buscador de la

belleza, y valoró en él el amor por los estudios clásicos (García Jurado 2002, 65). Los tres autores mencionados recuerdan a su catedrático de latín y, curiosamente, junto a ese recuerdo está Plauto. No porque fuese el autor preferido de don Alfredo Adolfo, pues lo deja claro Galdós, "Pero la edad de oro le atrae, le fascina..." (Galdós *apud* García Jurado 2002, 31), sino porque a través de Plauto enseñaba en sus clases cómo era la vida de la calle en Roma y a cada alumno le dejó una impronta distinta la asistencia a aquellas lecciones. En Galdós deja una honda impresión el comediógrafo latino, al que, en sus recuerdos de las clases de Camús, califica de "infortunado", quizá porque ya en don Benito se estaba formando el escritor que podía verse reflejado en el antiguo colega que tuvo que sufrir "desventuras" antes de convertirse en el más exitoso de los dramaturgos cómicos del Lacio. También porque Camús lo decía claramente desde su cátedra: "Hijos míos, al venir a la Facultad de Letras, tened en cuenta que hacéis profesión de pobres [...] *Vos estis sal terrae*, como dijo Cristo" (García Jurado 2002, 70), frases en las que osadamente podríamos distinguir referencias a Plauto, por "pobre" (la anécdota del molino) y por *sal* (las gracias, las "sales" de Plauto, que mencionaron tanto Unamuno como Menéndez Pelayo a propósito del comediógrafo latino). Su sucesor, Antonio González Garbín, retomaría este parecer y también se lo transmitiría a sus alumnos:

"El sabio y chispeante humanista don Antonio González Garbín, digno heredero de don Adolfo Camús, no celaba a sus discípulos en la cátedra de la Central [...] el trabajoso porvenir del graduado en Filosofía y Letras: «[...] A esta casa del Noviciado vienen en coche los maestros de Leyes cuando son ministros o subsecretarios. Los de nuestra Facultad venimos en simón pesetero algún día en que repican gordo, en tranvía hasta el doce o el quince del mes y el resto, hasta la nueva nómina, 'pedibus andantibus', con las suelas risueñas»." (Otero Pedrayo *apud* García Jurado, en preparación)

“Clarín”, en su artículo “Plauto en la escena”, escrito en *La Unión*¹⁸¹ con ocasión de la representación en Madrid de *Captivi* en latín, para recaudar fondos para una causa social, de la que hablaremos más pormenorizadamente en páginas siguientes de este trabajo, recordaba a su maestro, que dirigió dicha representación, y lo aprendido en las aulas sobre Plauto diciendo que:

“En Plauto los caracteres a que me refiero de pasada se notan en cada página; cualquier verso de sus comedias refleja esa tranquila pasión de las facultades más nobles, esa madurez de juicio y libertad de expresión que es su consecuencia. Cuando parece al que ve poco en estas materias, que los personajes hablan por hablar y se repiten y se pierden en vanas palabras, el que atiende con atención ilustrada por el gusto, por la reflexión y la práctica de los modelos, se deleita admirando bellezas recónditas, comprendiendo relaciones de ideas sutiles, y no por eso menos naturales, saboreando lo que llaman *nuances* los franceses, y juzga que allí nada huelga. Y esto debe creerse, aunque no se experimente.” (Alas 1879, 3)

El texto parece indicar que Leopoldo Alas leyó a Plauto, y, si lo hizo, estamos seguros de que fue por la pasión con la que Camús habló de él en su cátedra de la universidad madrileña. Menéndez Pelayo, en su discurso, convertido en necrológica de don Alfredo Adolfo, también menciona a Plauto. Son dos las ocasiones, y en las dos lo hace mientras recuerda al profesor:

“Entendía [Camús], y no faltará quien entienda como él, que el mayor fruto que puede sacarse del dominio de una lengua no es el estudio de sus raíces ni de su vocabulario, sino el estudio de sus grandes pensadores y de sus grandes poetas. Más le interesaba en Plauto la

¹⁸¹ “Es continuación de *El solfeo* (1875-1878), el periódico criptorepublicano que dirigiera Antonio Sánchez Pérez (1838-1912). Será una de sus principales plumas Leopoldo Alas, que utilizará, además de su nombre y el pseudónimo “Clarín”, los de Maestro Ciruela, Gil Pérez, Joaquín Pérez y Antolín San” (*Hemeroteca digital* < <http://hemerotecadigital.bne.es/results.vm?q=id%3A0003884846> >).

fábula cómica, que los arcaísmos; más gustaba en Cicerón de los arranques oratorios, que de las fórmulas jurídicas; más le importaba en Tito Livio el drama de la historia, verdadera o falsa, que el mapa estratégico de las campañas de Aníbal; menos veces hojeaba a los gramáticos que a los poetas, y por una sola elegía de Tibulo o una sola sátira de Horacio, hubiera dado, sin cargo de conciencia, todas las curiosidades archivadas en Festo, Varrón, Nonio Marcelo y Aulo Gelio. No se dice esto en son de elogio suyo, ni tampoco de censura —toda labor formalmente científica merece respeto y aplauso, y más en este sitio, y si el vulgo no la comprende, peor para el vulgo— se dice sólo para mostrar que el doctor Camús (a quien apenas es necesario nombrar, puesto que tan vivo y perenne está en nuestra memoria, y no podéis menos de haberle reconocido aun en los toscos rasgos de mi pluma), era el tipo más perfecto y acabado de lo que en otros siglos se llamaba un *humanista*, es decir, un hombre que toma las letras clásicas como educación *humana*, como base y fundamento de cultura, como luz y deleite del espíritu, poniendo el elemento estético muy por encima del elemento histórico y arqueológico, y relegando a la categoría de andamiaje indispensable, aunque enojoso, el material lingüístico. Si la literatura latina se redujese a los fragmentos anteriores a Plauto y a las obras de la latinidad de extrema decadencia pagana o cristiana, es seguro que Camús jamás se hubiese tomado el trabajo de estudiarla y profundizarla, por mucho que el latín arcaico, el latín popular y el latín eclesiástico importen bajo otros respectos, y por mucha luz que nos den sobre la génesis de las lenguas vulgares.” (Menéndez Pelayo 1948, I. 12)

Estas menciones sitúan a Plauto como autor de los siglos de oro de la literatura latina, pues aparece enmarcado entre el grupo de los denominados “anteriores a Plauto” y los autores de la “extrema decadencia pagana o cristiana”. Esa idea, estamos seguros, la transmitió Camús en sus clases al incluir al comediógrafo en ellas y dedicarle lecciones completas. De su afición al teatro de la antigüedad fueron fruto su estudio filológico de las comedias de Aristófanes (Barrios 2005, 267) o la polémica sobre un fragmento de Afranio en la que terció con eminentes filólogos franceses (García Jurado 2012a, 495) o la reseña que al libro de Nicolas Louis Marie Artaud *Fragments pour servir à l’histoire de la comédie antique: Épicharme, Ménandre, Plaute* publicó en el diario *La Discusión* (21

de marzo de 1863, 3). En la reseña se lamenta el profesor Camús de lo poco que queda de las comedias de la antigüedad y ensalza a Epicarmo, primero de los poetas tratados por Artaud, del que dice que “se echa a poeta cómico para enseñar desde las tablas sus preceptos”, frase que se nos antoja aplicable a don Alfredo Adolfo después de leer lo que sobre él escribiera Galdós y los programas de curso de sus asignaturas. En el libro, Artaud dedica al filósofo Epicarmo cincuenta páginas, otras tantas a sus comedias mitológicas y las mismas a sus comedias de costumbres y de carácter. El resto del libro lo dedica a Menandro y Plauto a partes iguales, unas sesenta y cinco páginas a cada uno. Lo que llama la atención es que si bien de Epicarmo y de Menandro recoge, como anuncia en el título, fragmentos de sus comedias perdidas, de Plauto presenta un estudio titulado “Histoire des mœurs romaines dans Plaute” (Artaud 1863, 237), convirtiéndose así en uno de los defensores de Plauto como autor original y no completamente servil de la comedia griega de la que obtenía sus modelos. De estas costumbres romanas hablaba Camús en sus clases, según nos consta por los diferentes apuntes de clase que han dejado algunos de sus alumnos (García Jurado 2002, 26).

En ese estudio de las costumbres, unido al de la lengua popular y al latín, se encuadra un trabajo de Camús publicado en 1863 en la *Revista Ibérica*. Se trata de un estudio sobre refranes. Lo tituló: “REFRANES. Apuntes inéditos recogidos en las márgenes de un libro viejo, *auctoris quidem damnati, sed cum expurgationibus permissi*” donde llama a una nota a pie de página:

“Al buen inquisidor que se tomó el trabajo de emborronar el ejemplar, se le quedó con la prisa en el tintero una s del último vocablo. Dios en su infinita misericordia ha permitido también que el

tiempo, tan hábil en achaques de reactivos, porque es gran químico, haya descolorido la tinta de los borrones de tal suerte, que se pueda leer sin trabajo *quod infra latebat*, como en un palimpsesto de la *Ambrosiana* o de la *Vaticana*, redivivo y restaurado por la docta y diligente mano de un cardenal Mai." (Camús 1863, 206)

Ahí aparece Plauto, en el palimpsesto ambrosiano que hemos mencionado en el inicio de este trabajo, hallado por Angelo Mai en 1815, del que fue el primero en intentar descifrarlo, seguido de otros paleógrafos, hasta la edición definitiva de Wilhem Studemund (1889) que se dejó la vista en el empeño y el palimpsesto ilegible¹⁸² (López y Pociña 2007, 161). Pero sigamos con los refranes, pues en la introducción a este estudio que escribe Camús para la revista encontramos un raro texto literario creado por el profesor. Presenta su trabajo utilizando el tópico cervantino del manuscrito encontrado. Esta vez, el encuentro tuvo lugar en los puestos de la madrileña plaza de Santa Ana. Más maravilloso todavía es cómo presenta esta historia Camús, pues escenifica una conversación con el viejo libro, del que sabemos que es anónimo, que tiene casi 300 años y que, por tanto, pertenece a la época gloriosa del siglo XVII. El libro, como representante de la sabiduría antigua, en su conversación utiliza versos del *Mágico prodigioso* de Pedro Calderón de la Barca y de poetas del Siglo de Oro como Baltasar de Alcázar. Por esa introducción sabemos que lo que va a transcribir Camús es lo que ha encontrado escrito en los márgenes de las páginas del libro. El libro, escrito en latín, tiene en sus márgenes indicaciones y traducciones al castellano de los refranes que aparecen en

¹⁸² "[...] *Cistellaria*, por W. Stockert (2009). Y precisamente en esta nueva edición de *Cistellaria* se demuestra que todavía queda tarea por realizar y posibilidades de nuevos descubrimientos: en una sesión de la romana *Accademia dei Lincei*, W. Stockert mostró de qué manera, utilizando técnicas fotográficas nuevas y procedimientos digitales, son recuperables en el estropeadísimo Palimpsesto Ambrosiano de Milán, lecturas relevantes de esta comedia plautina, [...]" (López López 2010, 21).

él. Del traductor tampoco se sabe nada, pero deduce el narrador que debió ser un hombre docto y mayor, pues parece que se nota que le temblaba el pulso, pero escribió con gran pulcritud en letras redondas. A petición del libro se publica lo que aparece escrito a mano en sus márgenes (a modo de glosas), para que no se pierda para la posteridad. Remite también al libro de Gerónimo [sic] Martín Caro Cejudo, *Refranes, y modos de hablar castellanos: con los latinos que les corresponden* (1792), precedente en la publicación de refranes que rebuscó en libros de Erasmo, Aristófanes, Cicerón, Platón, Marcial, etc. del que se dice que siendo un buen libro no lo es tanto como el que tiene en las manos Camús. Se inicia la serie de publicaciones a continuación:

"Nodum solvere.— Tanto monta cortar como desatar; Chil. I, Cent. I, 6.

Inter sacrum et saxum.—Ni dentro ni fuera; id., id. 15.

Seró sapiunt Phryges. —Acordó tarde; id., id. 28.

Manus manum fricat.—La una mano a la otra lava y las dos á la cara; idem, idem 33." (Camús 1863, 206)

La publicación apareció repartida en la revista, en píldoras, a lo largo de todo el número, unas 44 páginas, es decir, más de 700 refranes. Lo interesante es que este trabajo muestra el interés de Camús por la lengua popular que también supo transmitir a sus alumnos de la Universidad Central y del Ateneo de Madrid, como veremos en páginas posteriores de esta tesis. También muestra su erudición por las citas a las que remite, citas que incluyen a Homero y a Aristófanes, a Terencio y a Plauto, a Virgilio y a Cicerón, a Don Juan Manuel y a Jorge Manrique, a Cervantes y a Góngora, a Erasmo y a Cejudo, etc. Sirva como muestra una de las veces que menciona a Plauto:

"Ut herba solstitialis.—Ni el anónimo ni CEJUDO traducen este adagio que equivale al castellano: «La flor de un día, tan pronto muerta, como nacida.» Dícese de las esperanzas halagüeñas y bien fundadas, que se desvanecen luego por algún suceso imprevisto y doloroso. Sacólo ERASMO del *Pseudolo* de PLAUTO, act. I, scen. 1, v. 36, 37.

*Quasi solstitialis herba, paulisper fui;
Repente exortus sum, repentino obcidi.*" (Camús 1863, 469)

En la última página de refranes se anuncia que "Se continuará" (Camús 1863, 472), pero no continúa en el siguiente número de 1863, publicado en abril, y luego la revista desapareció.

El cuasi-olvidado profesor Camús, por todo lo que queda dicho, fue muy importante para la evolución del pensamiento de la España de la segunda mitad del siglo XIX. De ideas católicas, liberales, románticas e historiográficas, partía de una formación ilustrada y siguió con atención las aportaciones krausistas, positivistas e idealistas que tantas disputas crearon en la Universidad del momento. Fue reconocido por sus contemporáneos de manera que:

"Entre los méritos que recibió en vida, fue miembro de la Real Academia Greco-Latina (antigua Academia Latina Matritense) desde 1836, y desde 1849 perteneció a la Academia General de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba. En 1843 se le nombra académico numerario de la Academia Española de Ciencias Eclesiásticas, y también ese mismo año es nombrado académico numerario de la Academia de Ciencias Naturales de Madrid, donde ejerció el cargo de secretario de su Sección de Ciencias Físico-Matemáticas. Otro de sus grandes honores fue pertenecer a la Sociedad Geográfica de París también desde 1843. Sin embargo, a pesar del empeño que pusieron personas como Menéndez Pelayo, no ingresó jamás en la Real Academia Española de la Lengua. Tuvo, asimismo, la distinción de la Gran Cruz de Isabel la Católica." (García Jurado 2012d, 324)

La promoción de Plauto que hizo Camús en las aulas de la Central contiene: su pasión por el arte escénico, su comprensión de la interesante aportación plautina como fuente de conocimiento de las costumbres del

pueblo romano, su valoración de la calidad de la lengua plautina por mostrar el latín en su estado arcaico y por ser documento de cómo debía ser el latín hablado, su convicción de la riqueza cómica de los argumentos desarrollados en las comedias latinas y su perdurabilidad a pesar del paso del tiempo, su uso de los personajes del sarsinate como ejemplos de caracteres humanos de todos los tiempos, su interés en no perder de vista los antecedentes que han conformado la literatura moderna, su habilidad para mostrar a Plauto como ejemplo de lo sufrido que ha sido y sigue siendo el camino de los literatos, lo que humanizaba al comediógrafo y lo convertía, no en autoridad a la que imitar y respetar en la distancia, sino como compañero al que recordar con afecto. Por todo ello, creemos que Alfredo Adolfo Camús está detrás de las influencias plautinas que se pueden encontrar en sus alumnos de la “Edad de plata”.

6.2. Antonio González Garbín

Queremos resaltar aquí la importancia de dos traducciones de Plauto aparecidas durante la “Edad de plata”, las de Antonio González Garbín. Se desprende de los listados que hemos presentado en páginas anteriores que sus traducciones de Plauto señalan un hito en la consideración y recepción del comediógrafo latino en nuestro país. Encontramos en estos trabajos hechos curiosos, pues a la vez que se publicaba la primera de las comedias que tradujo, *Aulularia*, como un trabajo erudito, dado que vierte a Plauto al castellano pero publicándolo junto al texto latino y con abundantes notas y comentarios, al mismo tiempo, decimos, aparecía en la *Revista de Andalucía* (1877, tomo X), a modo de folletín, solo la traducción, aunque se mantenían las notas, pero ya sin prólogo ni estudio, lo cual pareció más adecuado para la publicación

periódica. Pero a lo largo de las diversas ediciones que se realizaron de estas traducciones en libro ocurrió el hecho significativo de que desapareciese el texto latino, junto a los comentarios, y finalmente apareciese publicado solo el texto castellano (con muy pocas notas) de las obras *Aulularia* y *Captivi*. De este modo, entre 1877, fecha de la primera edición de las traducciones de González Garbín, hasta 1928¹⁸³, publicación por la Editorial Hernando, se puede constatar el cambio en la consideración de Plauto, un cambio que, como se ve en las fechas citadas, recorre con el trabajo del traductor almeriense toda la "Edad de plata" de la Cultura Española. Por eso, a lo largo de esta tesis aparecen mencionadas tantas veces estas traducciones plautinas.

Antonio González Garbín (1836-1912), nacido en Almería, se formó en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Central de Madrid entre 1855 y 1859, donde consiguió las licenciaturas de Filosofía y Letras y la de Derecho civil y canónico. Se doctoró en Letras en Granada en 1871. Por tanto, fue alumno de Camús, y uno de los aventajados, pues después sería durante muchos años profesor, primero de Instituto en Tarragona, Almería y Granada, donde llegó a ser catedrático de Literatura clásica griega y latina de la Facultad de Letras de aquella Universidad a partir de 1873. Fue nombrado decano de esa misma facultad en 1898. Se convertiría, además, en el sustituto de su profesor¹⁸⁴ en la Universidad de Madrid como

¹⁸³ Consta en la Biblioteca Nacional una reedición de estas comedias en 1950 en Barcelona, por Suárez.

¹⁸⁴ La cátedra del profesor Camús en la Universidad Central fue desempeñada después por el profesor Pedro Juste e Isaba (García Jurado, en preparación). A este seguiría el profesor González Garbín y más tarde, entre 1914 y 1932, la cátedra sería ocupada por el profesor Julio Cejador y Frauca (*Gaceta de Madrid* 3 de junio de 1914, 03), impulsor y director, como ya hemos visto, de traducciones de Plauto en tesis doctorales, que fue alumno de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Central entre 1903 y 1914 (alumno de

catedrático de Literatura Latina, diez años después de fallecer Camús, en 1899 (*Gaceta de Madrid* 28 de diciembre de 1899, 1010), cargo que ocuparía también hasta el final de su vida, pues se le permitió seguir siendo profesor a petición propia “no obstante exceder de la edad de setenta años” en 1910 (*Gaceta de Madrid* 15 de diciembre de 1910, 631). Durante su etapa en Andalucía se relacionó también con el Ateneo de su ciudad, Almería, en cuya revista publicó algunos artículos¹⁸⁵.

Como traductor no solo se interesó por Plauto, pues vertió al español la *Antígona*¹⁸⁶ de Sófocles / *La apología de Sócrates* de Jenofonte / *Las poetisas de Lesbos* (Madrid, Iniesta 1889 y Madrid, Suárez s.a. y Barcelona, L’Avenç s.a.), *Odas*¹⁸⁷ de Safo (Barcelona, Impr. de la Caja Provincial de Caridad s.a.), en verso, publicadas en edición bilingüe griego-español. Entre los libros de texto que compuso encontramos un *Curso elemental de literatura preceptiva: (retórica y poética)* (Granada, Impr. F. de los Reyes 1872), *Compendio de Retórica y Poética ó de Preceptiva literaria* (Barcelona, Impr. Viuda e Hijos de J. Subirana 1882⁴ y Granada, s.n. 1895⁸) dirigidos a alumnos de secundaria, y el ya mencionado *Lecciones histórico-críticas de literatura clásica latina para uso de los alumnos que cursan esta asignatura en la Facultad de Filosofía y Letras* (Granada, Impr. José López Guevara 1896) que fue manual de varias universidades.

Garbín). Natural de Zaragoza (Capital). Doctor en Filosofía y Letras, Sección Letras. Tesis: *Los sufijos indoeuropeos -tu, -ta, -ti*.

¹⁸⁵ “[González Garbín] colabora por primera vez en la revista en el número cuatro, con el artículo titulado «Estudios de literatura clásica romana: sobre la vida y teatro de Plauto»” (Martínez Romero 1995, 105).

¹⁸⁶ Aparecería también la *Antígona*, solo en español, en la *Revista de Andalucía* (1877, tomos X y XI).

¹⁸⁷ *Odas / Safo y Erina*; con la versión literal por Jordán de Urries y Banqué y Faliú; y la traducción en verso por Castillo y Ayensa, Menéndez y Pelayo, G. Garbín y Rubio y Lluch.

A lo largo de su vida recibió algunos premios a su labor, como el que se le concedió en la Exposición Universal de Barcelona en 1888; perteneció a la Academia Nacional de San Fernando desde 1870 y a la Academia Provincial de Bellas Letras de Granada desde 1900.

En cuanto a las traducciones de Plauto que nos ocupan, podemos leer en el Prólogo a la primera que tradujo y publicó, las razones que le movieron a realizarla. Allí expresa el profesor su compromiso como profesor de lenguas clásicas, un compromiso que consiste en “popularizar el conocimiento de las literaturas antiguas, por medio de traducciones en lengua vulgar, con las ilustraciones y comentarios indispensables, para que sean más fácilmente comprensibles por aquellas personas poco o escasamente versadas en estos estudios” (González Garbín 1878, 5). De esta manera, sigue don Antonio, se presta un servicio a la patria, pues aunque ya se haya hecho mucho en este aspecto “desde la gloriosa época del Renacimiento” y se sigue haciendo hoy como “la bellísima traducción de Valerio Flacco” debida al Sr. D. Javier de León Bendicho, “y la preciosa de todos los poemas del Cisne de Mantua” del publicista Sr. Ochoa, “queda no poco por espigar en este campo, pues no todas las versiones de prosistas y de poetas clásicos, hasta ahora publicadas, satisfacen todas las exigencias que la crítica y el buen gusto reclaman” (González Garbín 1878, 6). También llama la atención el profesor sobre los muchos textos que quedan por traducir, y, en nota, enumera algunos: Catulo, “a excepción de una o dos las populares comedias de Plauto”, Lucrecio, “el príncipe de la elocuencia romana”, Varrón, Plinio el Joven, Columela, Jornandes [sic], Amiano Marcelino, Sexto Rufo [sic], Aulo Gelio, Macrobio “... ni los de otros varios”. González Garbín se propone llenar ese vacío de nuestra literatura

hispano-clásica “y hoy vamos a comenzar la publicación de las *Comedias* del famoso dramático latino *Maccio Plauto*” (González Garbín 1878, 7).

Este Prólogo señala, por tanto, los mismos aspectos que ya hemos visto en traducciones anteriores, como las ilustradas de la *Andria* de Dequeisne o la de Salustio por el infante don Gabriel, es decir, poner al alcance del público, que ya no conoce el latín, las obras clásicas. Pero también se parece a las intenciones de Costanzo, románticas como ya hemos estudiado, cuando menciona la necesidad de “popularizar” las obras clásicas. En el mismo sentido hace un llamamiento a recordar el Renacimiento, pues recoge las enseñanzas de Camús y las ideas románticas que rescatan el momento en el que el cristianismo y las lenguas vernáculas toman el relevo a las lenguas clásicas aprendiendo de ellas a través de la imitación. Menciona las traducciones más recientes que merecen su admiración, Bendicho y Ochoa, pero, al igual que ya hicieran sus predecesores, lamenta que algunas de las traducciones que corren publicadas en su tiempo no sean de la calidad que merecen.

Tras este Prólogo aparece el estudio “Sobre la vida y el teatro de Plauto” (González Garbín 1878, 9) que luego aparecería, exactamente igual, en la edición de 1880 de *Captivi* y en la introducción a Plauto de sus *Lecciones histórico-críticas de Literatura Latina Clásica* que fue manual universitario, como ya hemos visto, a partir de 1896.

Pero, en la parte final del estudio, en el apartado IV (González Garbín 1878, 17), se dirige de nuevo a sus lectores para insistir en que fue en el Renacimiento, bajo el reinado de los reyes católicos, que seguían “el laudable ejemplo de D. Juan II de Castilla y del magnánimo D. Alfonso V de

Aragón", cuando Francisco Sánchez [sic] Villalobos¹⁸⁸ tradujo el *Anfitrión*: "Menos conocida es la versión anónima que en el mismo siglo XVI se dio a luz del *Milite glorioso* y de los *Menechmos*." De nuevo menciona el Renacimiento, tan reivindicado en esta época, pero también debemos destacar de estas frases que González Garbín no considera como traducciones las adaptaciones para el teatro que hiciera Timoneda, pues ni lo menciona.

En el apartado siguiente repite de nuevo que su intención es traducir todo el teatro plautino y ha decidido comenzar por una de las obras de Plauto que más éxito han tenido en Europa "«El avaro» o como él la denomina *Aulularia*, la *Comedia de la marmita*, porque, en efecto, es el protagonista un pobre ridículo viejo avariento, que guarda en una *olla* o *marmita* un tesoro" (González Garbín 1878, 18). A continuación explica el argumento de la obra y lo hace por extenso, acto por acto, de manera que le dedica dos páginas completas. Después, continúa con una reflexión crítica sobre la obra, siguiendo la idea inicial de que la *Aulularia* ha sido una de las obras más imitadas:

"Plauto ha reunido en este cuadro preciosos detalles que nos dan a conocer [...] la corrupción de costumbres que empezaba a germinar en la antigua Roma. El carácter del protagonista está trazado sobre todo de mano maestra. Sabido es que el gran Molière tomó del Euclión de la *Aulularia* los rasgos más felices del *Avaro*, que le ha conquistado tanta gloria. Los críticos franceses encuentran superior la imitación al original; los críticos alemanes, entre ellos el eminente Schlegel, exaltan, por el contrario, la obra plautina, y la prefieren, con mucho, a la celebrada imitación del ilustre autor del *Misántropo*. Nosotros, sin desconocer el brillante mérito de la obra de Molière, nos inclinamos al último juicio: y opinamos, con notables críticos, que

¹⁸⁸ Anota a pie de página que las noticas sobre Villalobos las ha conseguido en "Amador de los Ríos, *Historia crítica de la Literatura española*, VII, 480". Consultada la obra, en ningún momento aparece el nombre del traductor renacentista como Sánchez, al que solo se menciona como Francisco Villalobos (de los Ríos 1865, VII, 479 y 480).

esta magnífica creación de Plauto, hubiera podido bastar, por sí sola, para fundar la reputación del eminente cómico latino. Así se explican las innumerables imitaciones y traducciones que de esta bella producción del teatro romano se han hecho en todas las literaturas modernas europeas. Además de las citadas imitaciones de Florentino [sic] Gelli y de Molière, merecen citarse: *El avaro* (The Miser) del ingenioso Fielding; el *Goldingham* de Shadwell [sic]; *El avaro fastuoso y envidioso* de Goldoni; el *Honrado aventurero* de Ottavio [sic], etc. – Acerca de las imitaciones de la *Aulularia* véase la disertación latina, publicada en Stettin, por G. Claus, en 1862: *De Aul. Plauti fabula iisque Scriptoribus qui eam imitati sunt*. – Acerca de las más notables ediciones y traducciones de esta y de las demás piezas del repertorio de Plauto pueden leerse a Ficker, *Historia de la lit. romana*, -y el artículo correspondiente en el *Diccionario bibliográfico* de Brunet.” (González Garbín 1878, 20)

En la página siguiente el autor desvela que ha utilizado el texto latino de Naudet, que se publicó junto a la traducción francesa; que ha pretendido llevar a cabo una “fiel traducción” pero no tan apegada al latín que la convierta en “gárrula” como muchas de las versiones extranjeras y como algunas de nuestros antiguos traductores; y, finalmente, dice dirigir todo este esfuerzo a la juventud patria, a hacer “seria” su educación.

Al analizar este texto encontramos que esta traducción nace con la intención de ser un trabajo erudito. No es un acercamiento solo para “popularizar” las obras, sino un instrumento de estudio y, es más, una muestra de que en España también se pueden traducir obras latinas acompañadas de todo el aparato crítico del que se acompañan las versiones preparadas por filólogos extranjeros en sus lenguas vernáculas. Las comparaciones son constantes, para eso están las menciones a los autores Gelli, Molière, Fielding y Shadwell. Aunque es verdad también que hay errores en estas menciones: Gelli no se llamaba Florentino, nació en Florencia y su nombre fue Gian Battista Gelli; la obra de Goldoni protagonizada por un avaro, muy plautino y muy molieresco, fue *Il vero amico* y llamó al personaje protagonista Ottavio, por lo que no se trata de

un quinto autor; la obra de Shadwell se tituló como la de Fielding, *The miser*, y Goldingham es el personaje protagonista (Dunlop 1823, 170). Por las referencias que nos ofrece González Garbín no sabemos de dónde espigó estas informaciones, pues Naudet (1838) solo menciona las obras de Molière de ascendencia plautina; tampoco menciona a estos autores la edición francesa de Ficker (1837); y, para finalizar, el diccionario al que remite, de Brunet, no sabemos si es el *Dictionnaire de bibliologie catholique* de Gustave Brunet (1860) que ni siquiera menciona a Plauto. Quizá el profesor almeriense citó de memoria y por eso los datos aparecen algo embrollados.

El Prólogo que hemos reseñado, y los puntos IV, V y VI del estudio "Sobre la vida y el teatro de Plauto" no volvieron a aparecer en ninguna de las ediciones posteriores de estas comedias que se editaron entre 1880 y 1928.

Dos años después de publicar la traducción de la *Aulularia*, publica su traducción de *Los Cautivos* y comienza el libro con una Introducción en la que ya no hay una justificación tan clara de por qué es necesaria la traducción. En cambio, tras resumir en las primeras páginas la obra completa, se defiende la obra en sí, con argumentos como:

"[...] si no como la mejor del repertorio plautino, cual la juzgaba ha dos siglos el reputado humanista Samuel Werenfels, puede considerarse como de las más apreciables [...]; cuántas escenas interesantes no surgen de aquel complot imposible e inverosímil [...]; no es posible [...] censurar esta obra de la antigüedad romana con la misma severa crítica con la que juzgaríamos una composición teatral de nuestros tiempos [...]; lo que sí sabemos ciertamente es que la representación de *Los Cautivos* obtuvo en la antigua Roma un éxito estrepitoso; que después de veinte siglos en la docta Alemania se ha representado con gran aplauso; y que recientemente la culta república de las letras españolas se ha regocijado con ver ejecutada

en nuestra escena esta hermosa producción[...]" (González Garbín 1880a, 8 a 10)

Y a continuación, en nota, da noticia de la representación de *Captivi* en Madrid, en 1879 "bajo la dirección de mi sabio maestro el Doctor D. Alfredo Adolfo Camús", representación de la que hablaremos más adelante en esta tesis.

Se obtiene más información sobre la forma de trabajo y la intención de la traducción de González Garbín de estas dos obras de Plauto si se presta atención a las notas que, en estas ediciones, aparecen reunidas al final de los libros respectivos. Un hecho llamativo es que las notas de la *Aulularia* ocupan diez páginas (53 notas), mientras que las de *Captivi* ocupan exactamente la mitad, cinco páginas (21 notas). Estos datos muestran que la primera publicación salió de las manos del profesor con la intención de ser un instrumento de estudio sobre Plauto, pero que tras esa edición pareció más interesante poner a la venta la segunda obra descargada de notas y de prólogo personal para hacerla, quizá, más asequible o de lectura más llevadera para público no especializado. Posiblemente fuese esta circunstancia la que desmotivó a González Garbín de continuar en su esfuerzo de traducir todas las comedias de Plauto: no hubo muchas ediciones, por lo que suponemos que no tuvieron gran éxito de ventas, y tampoco, que nos conste, fueron acogidas por parte de los estudiosos como obras de referencia. Ya hemos comentado que si bien González Garbín hizo llegar a Menéndez Pelayo un ejemplar de sus traducciones, el erudito montañés no las incluyó en sus fichas de traducciones de la *Biblioteca*.

Las notas que aparecen a lo largo de *Aulularia* intentan aclarar, pero también dar a conocer las costumbres romanas que aparecen mencionadas

en los diálogos de los personajes. Se repasan los nombres parlantes, anotando la etimología en griego antiguo (González Garbín 1878, 99), se describen dioses gentiles como Lar, Ceres, Castor y Pólux, Laverna, Buena Fe. Muchas notas aclaran el sentido de las expresiones latinas y argumentan la traducción no literal para adecuar el texto a nuestra lengua. Otras muchas de las notas dan detalles de derecho romano, en el que, como sabemos, era licenciado el traductor; así se detiene en las leyes sobre el robo, sobre el matrimonio, sobre las fiestas de Baco, sobre citas a juicio, triunviros, las XII Tablas y sobre manumisión. También remite a otros estudiosos u otros libros que pueden ayudar a ampliar la comprensión de lo que se lee en la comedia. La fuente principal es Naudet, a quien se remite en la primera de las notas para valorar el papel que en la obra tiene la *aula* u olla:

"La *Marmita* del tesoro, dice Mr. Naudet, es en efecto como el *Aquiles de la Iliada*, que en su reposo domina toda la acción. La *marmita* es la Furia de Euclión, su genio maléfico, el castigo de su condición dura y miserable para con los suyos, y de la torpe pasión misma que lo domina [...] Este suplicio continuo de la *marmita*, eminentemente bufón y cómico, nos dice cuan fundado es el título de esta pieza de Plauto." (González Garbín 1878, 99)

Pero hay otras autoridades a lo largo de las notas. Ente los modernos, la segunda nota se remite a Fustel de Coulanges y su libro *La Cité Antique* (París 1874), Wagner (por una conjetura en la traducción de un *hápax*), Rich¹⁸⁹ y su *Antigüedades romanas y griegas*, Weise (sobre si la invención del vidrio se debe a los fenicios) y el libro *Voyage du jeune Anacarsis* (para aclarar quién fue Filipo, padre de Alejandro). Entre las autoridades antiguas se remite a Homero, Cicerón, Plinio, Valerio Máximo,

¹⁸⁹ *Diccionario de antigüedades romanas y griegas* de Antonio Rich.

Juvenal, Nonio, Justiniano, Prisciano y Plauto, pues en la tercera nota recuerda que si *Aulularia* comienza con un prólogo recitado por el dios Lar, también en *Anfitrión* recita el prólogo un dios, Mercurio. En cuanto a las autoridades del Renacimiento, acepta el final propuesto por Antonio Codro Urcéo para la *Aulularia*, a través del cual rinde homenaje a la edición *princeps* plautina de Jorge Mérida. Más interesante para descubrir a nuestro traductor como persona de su tiempo son algunos de los comentarios que añade en las notas y que no pueden ser más que sus opiniones personales, reflejo de la sociedad del último cuarto del siglo XIX. Nos referimos a cuando en la cuarta nota dice: "Los emperadores romanos se apropiaron una parte mayor que la de Hércules en la invención de los tesoros: los dioses de la tierra suplantaron a los del cielo" (González Garbín 1878, 100), una crítica al despotismo del Imperio. En otra nota se lee:

"La palabra *pipulo* recuerda un uso antiquísimo, propio de siglos de ignorancia y de incivilidad, en los que cada cual se hacía la justicia por su mano: el ofendido, solo o acompañado, se iba a la puerta del ofensor a insultarles, a gritarle, a deshonrarle, a dar escándalo. ¿Nuestras *cencerradas* no recuerdan a estos inciviles bárbaros procedimientos?" (González Garbín 1878, 106)

Si la costumbre continuaba en tiempos del profesor no era necesaria la nota, pero no pudo resistirse a "aleccionar" a sus lectores. En este sentido también se puede leer la nota en la que abomina de la esclavitud:

"La casa de cada ciudadano estaba provista de un arsenal patibulario: correctores, verdugos, prisión, instrumentos de tortura y de suplicio, nada faltaba en ellas. Régimen brutal de la antigua servidumbre doméstica, que igualmente degradaba y envilecía a los señores y a los esclavos [...]" (González Garbín 1878, 104)

Para terminar con la *Aulularia*, debemos señalar que muchas de las notas de González Garbín se dirigen a llamar la atención del lector sobre las múltiples costumbres romanas que se pueden aprender al leer la obra: vestimenta de las mujeres (p. 106), cómo guardar el dinero (p. 100), supersticiones (p. 102 y 107), peso, medidas, monedas (p. 102 y 103), etc.

En las notas a *Captivi* también hay una mezcla de erudición y de opinión personal. Por un lado, las citas a autoridades, que ahora son, entre los modernos, Ristchl, Brix por su edición *Ausgewoelhte (sic) Komoedien des T. M. Plautus von Julius Brix* (Leipzig, Teubner, 1865), "Madama" Dacier¹⁹⁰ y Naudet, al que no menciona en notas pero sí en la Introducción; y entre los antiguos encontramos a Tácito, Plutarco, Aulo Gelio, Homero, Plinio y Plauto (pues en *Pseudolo* se encuentra la misma expresión *statua verberea*). Esta vez no menciona a los sabios renacentistas, solo a un autor del Barroco, Quevedo, por el uso del equívoco tanto en Plauto como en don Francisco¹⁹¹ (González Garbín 1880a, 98 y 99). De nuevo resalta el profesor de Almería los muchos datos que da Plauto a través de sus personajes sobre las costumbres romanas, incluso aunque en la obra se diga que la historia ocurre en Etolia (González Garbín 1880a, 98). De nuevo, como en *Aulularia*, destaca las fórmulas jurídicas y, también, como comentábamos, aparecen las opiniones personales del traductor. Esta vez se manifiesta en dos ocasiones en contra de la esclavitud, lo que no es de extrañar en una obra como *Captivi*. Dice:

¹⁹⁰ Primera traductora al francés de algunas comedias de Plauto (Nisard 1866, vi).

¹⁹¹ González Garbín no menciona al poeta, lo califica: "nuestro jovial poeta". Luego transcribe unos versos de uno de sus poemas: "Los diez años de mi vida / Los he vivido hacia atrás, / Con más grillos que el Verano, / ... / Más yerros que el Alcorán, / Más sentencias que el Derecho, / Más causas que el no pagar, / Más autos que el día del Corpus, etc."

"[...] el esclavo no era *ni padre, ni hijo*; era una *cosa*, una *propiedad* del señor, no una persona. Bárbara institución de la humana servidumbre!... Más adelante veremos que a los infelices esclavos, después de embrearlos, se les hacía arder, [...]. Esta frase es análoga al insulto que frecuentemente dirigían a los pobres siervos, llamándoles [*sic*] *campo sembrado de agujones*. ¡Echaban en rostro a la víctima humana el mismo martirio con que la atormentaban!..." (González Garbín 1880a, 100 y 101)

Todas estas notas en las que se lee la opinión de González Garbín sobre el tema de la esclavitud responden a un tema de total actualidad en su tiempo, pues Europa se había propuesto a lo largo del siglo XIX la abolición de la esclavitud¹⁹² y, si bien España, en sus territorios en el viejo continente y en tierras de África, fue de los primeros países en abolirla en los años treinta¹⁹³ del siglo XIX, en sus territorios de ultramar, concretamente en Cuba, fue el último país del mundo que abolió la esclavitud en 1880¹⁹⁴, fecha que, como se aprecia, coincide con las de publicación de las traducciones de Garbín. Recordemos el sonado discurso "Abolición de la esclavitud" de Emilio Castelar (1832-1899) en las Cortes Constituyentes:

"Yo diré solamente que llevamos diez y nueve siglos de cristianismo, diez y nueve siglos de predicar la libertad, la igualdad, la fraternidad evangélica, y todavía existen esclavos; y solo existen, Sres. Diputados, en los pueblos católicos, solo existen en el Brasil y en España. Yo sé más, Sres. Diputados, yo sé más; yo sé que apenas llevamos un siglo

¹⁹² La guerra de secesión o guerra civil en Estados Unidos (1861-1865) tuvo como motor la abolición de la esclavitud y fue seguida en diversos números de la *Gaceta de Madrid*, así como se publicaron también los debates de la Cámara de los Lores del Reino Unido o de la Asamblea de Francia con respecto a este tema. Véase, por ejemplo, *Gaceta de Madrid* de 29 de enero de 1863 (p. 4) o *Gaceta de Madrid* de 8 de septiembre de 1838 (p. 1) o *Gaceta de Madrid* de 14 de septiembre de 1839 (p. 1).

¹⁹³ "Madrid 7 de Marzo. Dictámen de la comisión de Legislación sobre abolición de la esclavitud" (*Gaceta de Madrid* 8 de marzo de 1837, 3 y 4)

¹⁹⁴ "Ley de abolición de la esclavitud de 13 de febrero de 1880" (*Gaceta de Madrid* 18 de febrero de 1880, tomo I, 445).

de revolución, y en todos los pueblos revolucionarios, en Francia, en Inglaterra, en los Estados Unidos, ya no hay esclavos. ¡Diez y nueve siglos de cristianismo y aun hay esclavos en los pueblos católicos! ¡Un siglo de revolución, y no hay esclavos en los pueblos revolucionarios!" (Castelar 1870, 46)

Es muy interesante que Plauto, siglos después de haber compuesto sus comedias, siga siendo útil, al traducirlo, para comentar las costumbres de los pueblos, esta vez la costumbre de la esclavitud que seguía vigente a finales del siglo XIX. De algún modo, Plauto fue visto por el profesor como ejemplo para la sociedad de la "Edad de plata". Es un rasgo romántico y costumbrista, sí, pero también es una lectura nueva sobre la literatura latina. Ya no se trata de ver a los latinos como autoridades literarias, para eruditos, sino que se leen como modelos vitales y sociales. Como veremos en las páginas siguientes, el comediógrafo latino siguió sirviendo de ejemplo de vida, tanto por la suya personal como por la de sus personajes, en los años siguientes.

7 REPRESENTACIÓN TEATRAL

Las comedias de Plauto, como ya hemos comentado, tuvieron un gran éxito de público. Los temas que se trataban en ellas han dado pie a otras obras maestras de grandes dramaturgos de todos los tiempos (Lope, Shakespeare, Molière, Wilde, Rotrou, Goldoni...) (Bargalló 1994, 14). Se reconocen sus personajes tipo como el avaro, el esclavo/criado gracioso, el soldado fanfarrón, el marido pusilánime, la matrona mandona... y los temas que se han hecho universales como la avaricia, el engaño, el doble, las falsas apariencias... Por eso, es necesario en este trabajo investigar un poco qué suerte corrieron las representaciones plautinas a lo largo de la “Edad de plata”. Estudiamos si las hubo, en qué circunstancias y por qué se eligió a Plauto.

7.1. La representación universitaria en el siglo XIX

En el siglo XIX eran frecuentes las representaciones de obras plautinas en los teatros europeos. Algunas de estas representaciones eran recibidas por algunos periódicos como asuntos completamente inmorales. Nos ha llamado la atención una sección de *La Iberia* titulada “Teatro pornográfico”, que incluye la “escandalosa” representación de la *Calandria* que fue escrita por el cardenal Bibbena y que ahora se reponía en los teatros italianos:

“Es inferior a la *Mandrágora* desde el punto de vista literario, pero en cambio no le cede un ápice en cuanto a libertinaje e impudicia. Es lisa y llanamente una imitación de los *Manechmes* de Plauto. [...] el diálogo es espeluznante, a puro de ser libre y desvergonzado. Aun traducido en latín, el idioma clásico y neutral de las obscenidades, cubriría de rubor los rostros de una compañía de gastadores.” (*La Iberia* 13 de febrero de 1887, 2)

Está claro que, al periodista que hace la reseña, Plauto le parecía completamente inmoral. Debemos recordar que en este siglo XIX hubo un movimiento importante de la Iglesia Católica contra el estudio de los clásicos paganos y a favor de estudiar solamente a los autores cristianos¹⁹⁵. Lo explica García Jurado:

"Este movimiento no fue otro que el abanderado por el abate y teólogo francés Jean-Joseph Gaume (1802- 1879), que en diferentes publicaciones, como *Le ver rongeur des sociétés modernes ou Le paganisme dans l'éducation* (1851), o la titulada *Cathécisme de Persévérance* (1854), llevó a cabo un enconado ataque contra la enseñanza de los clásicos paganos en las escuelas y una defensa a favor de su sustitución por los autores cristianos. Este movimiento ideológico, exaltador de los valores cristianos de la Edad Media y enemigo de los ideales humanistas del siglo XVI, tuvo una notable repercusión en los ambientes culturales y académicos españoles durante la segunda mitad del siglo XIX." (García Jurado 2003, 69)

En el mismo artículo García Jurado expone que en España la oposición más conocida a este abate francés partió de Marcelino Menéndez Pelayo: "la reacción más conocida contra las ideas de Gaume es la de Menéndez Pelayo, tanto por la relevancia de su persona como por no ser aparentemente esperable una postura de este tipo en un autor tan marcadamente católico" (García Jurado 2003, 75).

Pero a pesar de estos movimientos en contra de los clásicos, en Europa se celebraban representaciones de los autores dramáticos latinos, sobre todo en Alemania, y los periódicos españoles muchas veces se hacían eco de estas iniciativas, generalmente acompañándolas de comentarios elogiosos. Así, en *El clamor público* se publica una reseña, el sábado 8 de marzo de 1845, en la que se da noticia de que el 21 de febrero en Berlín, se

¹⁹⁵ Esta polémica actualizaba las vividas por Jerónimo en el siglo IV, o el obispo de Vienne en el siglo VI, al ser recriminados por su conocimiento y uso de la cultura pagana (López Fonseca 1998b, 336 y 337).

hallaba el profesor universitario Her (sic) Geppert, que no hacía mucho tiempo que había puesto en escena *Captivi* y *Trinummus*, preparando una versión de *Menaechmi* que iba a ser representada en latín por aficionados el 5 de marzo ante el rey de Prusia, el cual ya había asistido a las dos representaciones anteriores. Esta diferencia en el trato al teatro latino entre españoles y extranjeros la comentó también Emilia Bazán por carta, de 25 de diciembre de 1875, a don Marcelino: "Mil enhorabuenas por la traduccion de Plauto; ¡cuan de buen grado hubiera yo asistido á tan curiosa solemnidad, nueva en estos paises (que yo sepa solo en Alemania suele la juventud escolar representar piezas clásicas en la lengua en que fueron escritas)" (Menéndez Pelayo 1982-1991, IV., carta 85).

En la introducción a la traducción de *La Aulularia* y *Los Cautivos* de González Garbín, Juan Quirós de los Ríos¹⁹⁶ nos informa de esa representación alemana de *Captivi*, que ya hemos visto que también fue anotada en los manuales universitarios de la época:

"El 5 de Mayo de 1844, para solemnizar una gran fiesta literaria, fue representada en Berlín, por los estudiantes de la Universidad, y en la propia lengua de Plauto, su famosa comedia *Los cautivos*, á cuya magnífica cuanto rara representación, que obtuvo gran aplauso, asistieron el Rey y los Príncipes y un numeroso auditorio compuesto de hombres de Estado, de literatos y artistas. Las decoraciones reproducían una calle y una plaza de Pompeya; los trajes, de la más exacta verdad, fueron regalados por el monarca, y en los intermedios, ¡oh crueldad alemanisca! Cantaronse *Odas de Horacio*, puesta en música por el gran Meyerbeer." (González Garbín 1887, 17)

Que duda cabe que estas representaciones inspiraron la que a finales del siglo XIX se puso en escena, como queda dicho, de *Captivi* de

¹⁹⁶ Juan Quirós de los Ríos, formado en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Central entre 1864 y 1867; volvemos a encontrarnos con un alumno de Camús.

Plauto en el Teatro Español, a cargo de los alumnos de la Facultad de Letras de la Universidad Central. Juan Quirós de los Ríos también se refiere a ella en esa introducción a la que aludimos:

"En España tuvo, no hace muchos años, ilustrados imitadores la culta Alemania. Entre los diferentes espectáculos realizados en Madrid, en socorro de los inundados de Murcia, fué uno de los más notables la representación, por los estudiantes de la Universidad, de la misma comedia latina *Los Cautivos*, puesta en escena bajo la sabia dirección de nuestro respetable y querido maestro el Doctor D. Alfredo Adolfo Camús." (González Garbín 1887, 17)

El texto fue traducido por Menéndez Pelayo para la ocasión, y hemos comentado que la representación recibió elogios en la prensa. El motivo de la representación, recaudar fondos para ayudar a las víctimas de unas recientes inundaciones en Levante, catástrofe que conmovió a la opinión pública¹⁹⁷, consiguió los apoyos institucionales a propósito para una acción solidaria como esta. De no ser así, habría sido muy difícil que un teatro se hubiese prestado a acoger un espectáculo de estas características. Repasemos algunas reseñas periodísticas sobre la iniciativa teatral. Al modo alemán, también en esta ocasión hubo música tras la representación de la comedia plautina, pero no se cantaron Odas de Horacio:

"Gayarre, acompañado al piano por el Sr. Bustamante, cantó de la manera mas admirable el aria de Estradella, que repitió en medio de atronadores aplausos. Calvo recitó después *El Vértigo*, obteniendo, tanto él como el Sr. Núñez de Arce, una ovación, entusiasta." (*El Imparcial* 13 de diciembre de 1879, 3)

¹⁹⁷ La iniciativa debió tener éxito, pues en 1885, con motivo de otra tragedia similar en Andalucía, se propuso la representación de otra comedia de Plauto en latín para recaudar fondos (*El Imparcial* de 7 de enero, 3).

La Ilustración Española y Americana, en el número del 15 de diciembre, publicaba una nota sobre la representación que comenzaba así:

"Una de las ideas más originales y cultas para arbitrar recursos en beneficio de las provincias inundadas es la que han realizado varios alumnos de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Central, representando en lengua latina la famosa comedia de Plauto *Los Cautivos*. El ilustre humanista Sr. Camús dirigió la parte literaria, y el erudito señor Menéndez y Pelayo dió al público una castiza y fácil versión de la comedia, sin la cual el buen éxito de la obra hubiera sido imposible, pues el latín de Plauto no está al alcance de todos en el libro, y lo está al de muy pocos en la rapidez de la representación escénica [...] No haremos distinciones, porque hay mérito sólo en acometer empresa tan atrevida en una lengua muerta y sepultada. Nos merece gran consideración aquella compañía de actores, en la cual sabían latín hasta los comparsas." (*La Ilustración Española y Americana* 15 de diciembre de 1879, 2)

El profesor Camús tuvo que salir a saludar al público al final de la representación por aclamación de los asistentes, como sigue contando *La Ilustración*:

"El público no podía ser más selecto. Vimos en el teatro personas que sólo asisten á los actos académicos; y hasta un helenista que siempre encarga al cónsul de Grecia sus criados; catedráticos, académicos, literatos célebres, estudiantes aplicados, y hombres de edad, que iban á recordar en Plauto á un amigo de la infancia. Tan caracterizada era la concurrencia, que subimos á ver quiénes ocupaban la humilde entrada general, y allí, los que menos, nos parecieron exclaustrados. No había alabarderos, porque no es fácil encontrar una claque de sabios. Las pocas señoras que animaban el teatro con su presencia llevaban un intérprete. Y cuando al escuchar el *plausum date*, el público tributó una merecida ovación á los actores, ó hizo salir al Sr. Camús, al apuntador y á cuantos intervinieron en la obra, no pudimos menos de asociarnos á tan justísimo tributo. ¿Resucitaría el latín si se repitiesen estos espectáculos con alguna frecuencia para practicar la lengua madre del romance? Todo sería que se pusiese en moda: nosotros conocemos á dos damas que han tomado maestro de latín." (*La Ilustración Española y Americana* 15 de diciembre de 1879, 2)

Algunos de los datos que aporta el párrafo nos ilustran sobre cómo recibió el público la obra representada en latín. La asistencia mayoritaria

fue de hombres que conocían el teatro de Plauto por sus estudios o su profesión ("exclaustrados"). Las señoras asistieron todas "con intérprete", por lo que deducimos que ninguna era capaz de entender latín; y la última frase nos aclara que solo podrían aprenderlo si tomaban "maestro de latín", porque no podían asistir a la universidad, pues "hasta 1910 no se obtuvo el respaldo legal necesario" (Guil 2005, 1). Esta situación contrasta con la que se vivía, por ejemplo, en Francia, donde las damas tenían más protagonismo. Nos da noticia sobre ello también Juan Quirós de los Ríos:

"... en 1880 representáronse en el teatro de las Naciones, de París, dos comedias en latín, de Plauto la una y la otra de Terencio; siendo lo más singular de este curioso é interesante espectáculo, el haber precedido á dichas representaciones una conferencia sobre el teatro latino, que con suma erudición dió, para honra suya, de su nación y de su sexo, una distinguida señorita, M^{lle}. María Deraismes. Entre nosotros ya no se estilan las Luisas Sigeas, las Catalinas de Trillo, las Beatrices Galindos, ni tantas otras como en pasadas centurias cultivaban en nuestro suelo la majestuosa lengua del Lacio. Espectáculos semejantes á estos debieran tener lugar como medio grato de estudiar el arte antiguo en todos sus detalles, expresión y colorido." (González Garbín 1887, 17 y 18)

Coinciden Quirós y el periodista de *La Ilustración* en solicitar más espectáculos como estos. No deja de llamarnos la atención la pregunta que se hace el anónimo periodista "¿Resucitaría el latín si se repitiesen estos espectáculos?" No tenemos respuesta, pero posiblemente, si se repitiesen estos espectáculos, el latín no sería una lengua "sepultada" como se decía en el primer párrafo de esta reseña. Verdaderamente fue todo un triunfo que se consiguiera sacar adelante la representación, y hemos de entender que solo pudo llevarse a cabo por el empeño de verdaderos apasionados del teatro latino y del comediógrafo Plauto en particular.

Algunos diarios señalaron lo curioso que les parecía la elección de la obra *Captivi*, una comedia en la que no aparecen cortesanas ni escenas de

adulterio como era habitual en el teatro antiguo y en la mayoría de las obras de Plauto. El mismo *La Ilustración* en la misma reseña de la que venimos hablando, anotaba:

"La elección de la comedia respondía á varias exigencias de la representación: no era fácil encontrar damas que hicieran su papel en latín, y se buscó una comedia que sólo tuviese hombres: la moral de la obra era la que convenía á las doctas personas que intervenían en su desempeño, si bien, de ponerse en escena obras inmorales, producen menos escándalo y son menos peligrosas las que están escritas en latín." (*La Ilustración Española y Americana* 15 de diciembre de 1879, 2)

En el mismo sentido se lee en *El Imparcial*, en una larga reseña, firmada por su director D. José Ortega Munilla¹⁹⁸, que anunciaba la preparación de esta representación plautina:

"Plauto no era, por lo común, muy casto en sus obras. Pintaba al desnudo y amasaba sus estatuas del más abyecto barro. Las más desenfadadas creaciones de la moderna escuela naturalista desde *Nana* a *Un fille Elisa* son estampitas de un libro de devoción comparadas con las heroínas de sus comedias *Mostellaria* y *Cistellaria*. Al retratar a un pueblo corrompido, mojaba sus pinceles en cieno.

Pero qué sublime moralidad interior. El espíritu de Plauto vertía su dulce luz sobre el museo de deformidades encerrado en sus obras, é iluminaba, como Juvenal, el camino de la redención. La comedia de Plauto elegida para ser representada se titula *Captivi* y nada hay en ella que no pueda escuchar una joven inocente.

Sobre todo, si no sabe latín." (*El Imparcial* del 17 de noviembre de 1879, 3)

Son las notas escritas en el último cuarto del siglo XIX y reflejan, por un lado el pensamiento predominante en las instituciones, que elegían *Captivi* y, por otra parte, el pensamiento de unos periodistas conocedores y amantes de la obra plautina en general, y en este caso en particular por

¹⁹⁸ Estudiante de Derecho en la Universidad Central entre 1871 y 1875; por tanto, alumno de Camús.

haber asistido a las clases del profesor Camús. Conocen al autor latino, conocen sus obras y, uno de los redactores comenta, quizá con nostalgia, que lo considera "un amigo de la infancia", lo que establece una relación con Plauto que no habíamos podido constatar hasta ahora, pero que creemos que estaba muy extendida entre los antiguos estudiantes de la Central. Por eso, encontramos cierta defensa de Plauto también en la introducción de Juan Quirós de los Ríos:

"Hánse lanzado contra el poeta de Sarsinia [sic] graves censuras por la excesiva licencia de sus diálogos, que de consuno condenan la moral y el decoro. Las censuras, á la verdad, son justas, y no es posible disculparle; defenderle sí, y su defensa más cumplida queda hecha con sólo presentarle á nuestra consideración por el lado bueno y simpático." (González Garbín 1887, 12 y 13)

Sobre la defensa de Plauto que hizo Velasco y García a principios del siglo XX ya hemos hablado, pero tuvieron que transcurrir cincuenta años y otra República para que Plauto fuese defendido apasionadamente del cargo de inmoralidad, sin ironías periodísticas, por Martín Robles, el traductor de las obras del comediógrafo para la editorial Hernando en 1932:

"Llamar inmoral, sin más averiguaciones, al teatro de Plauto porque su observación y su pintura resulten demasiado realistas, sería tan inadecuado como aplicar este concepto a *Rinconete y Cortadillo*, que exhibe un verdadero museo de miserias y ruinas sociales, y, no obstante, lo seguimos llamando novela ejemplar, conformándonos con el sentido que a esta palabra quería Cervantes que se le diese. Ejemplares son también en la mente del autor las comedias plautinas, si se atiende al desenlace que le es común, y que consiste siempre en el castigo de los personajes de conducta y calidad odiosas, o en escarmiento y a veces regeneración del tipo reprochable. [...]

Es más: cierta delicadeza relativa indujo a Plauto a velar con difíciles equívocos expresiones menos honestas, cuyo donaire tentaba su ingenio. Y la oscuridad de alguna de estas expresiones – por lo general son palabras sueltas o nombres propios- es tan

profunda, y la alusión deshonesto tan recóndita, que algunas veces cabe suponer no existe, y que se la concede gratuitamente la suspicacia de los comentadores...” (Martín Robles 1985, 30)

De todas formas, para algunos diarios, la representación de *Captivi* en el teatro Español, solo fue motivo de chanza. El mismo *El Imparcial*, *diario liberal*, aprovechaba la licencia de representación dada a la iniciativa de la Facultad de Letras con esta reseña “cómica” en la que un anónimo periodista descarga su agudeza contra el gobierno civil:

“El *Fígaro* ha visto la comunicación en que el gobierno civil, de acuerdo con la censura literaria, autoriza la representación de la comedia de Plauto, *Captivi*, representada ayer tarde en el *Teatro Español*. En esa comunicación, el gobierno civil, de acuerdo con la censura literaria, llama á Marco Accio Plauto, D. Marco Accio Plauto. Nos explicamos este exceso de cortesía del gobernador civil y del encargado de la censura literaria. No han querido que les suceda con los autores dramáticos lo que ha sucedido al gobierno con las minorías del Congreso.

Por el extremo contrario.” (*El Imparcial*, *diario liberal* 13 de diciembre de 1879, 1)

7.1.1. Testimonio de Menéndez Pelayo

A lo largo de estas páginas ha surgido muchas veces el nombre de Marcelino Menéndez Pelayo. No podía ser de otra manera al emprender un trabajo que trata de autores grecolatinos, de traductores del Renacimiento y de la “Edad de plata” de la Cultura Española, “Edad” de la que forma parte fundamental Menéndez Pelayo.

Hemos testimoniado su paso por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Central, donde asistió a las clases de Literatura Latina del profesor Alfredo Adolfo Camús. Allí fue compañero de dos grandes literatos: Leopoldo Alas “Clarín” y Benito Pérez Galdós. Hemos seguido al pie de la letra sus fichas para una *Bibliografía hispano-latina clásica* que

han resultado imprescindibles para que este trabajo se pudiese completar. También hemos encontrado a Menéndez Pelayo detrás de las publicaciones de *Las seys comedias de Terencio* de Pedro Simón Abril, del *Amfitrion* de Francisco López de Villalobos y de las *Tres comedias* de Juan de Timoneda. Así mismo, Menéndez Pelayo participó activamente en la única representación en latín, que nos conste, de una comedia de Plauto que se estrenó en un teatro a lo largo de la "Edad de plata": adaptó el texto plautino latino para que pudiese ser representado ante un público de finales del siglo XIX, y al mismo tiempo tradujo al castellano *Captivi* por primera vez.

En el epistolario entre Gumersindo Laverde¹⁹⁹ y Menéndez Pelayo consta cuál era el plan que tenía pensado el maestro para editar las traducciones de Plauto en la Biblioteca Clásica de Luis Navarro:

"TEATRO: Plauto: *El Anfitrion*, de Villalobos, o el de Costanzo. Los *Menechmos* y el *Milite glorioso*, de un anónimo. *Los cautivos* que yo traduje, &. Terencio: Trad. de Simón Abril en prosa. No estará de más reimprimir la *Hécyra*, que tradujo Somoza en verso (...)." (Laverde 1967, 659)

Este plan se llevó a cabo solo en parte, pues no se publicó *La Hecyra* de Somoza, ni *Los cautivos* de Menéndez Pelayo, ni al anónimo traductor de *Menechmos* y *Milite glorioso*, pero recordemos que los "*Menemnos*" de Timoneda, contenido en *Las tres comedias*, era una adaptación de esta traducción anónima, y el dramaturgo valenciano sí fue reeditado en el siglo XX, aunque no por Luis Navarro. Queda bastante definido el interés por los

¹⁹⁹ Gumersindo Laverde Ruiz de la Madrid (1835-1890), escritor, periodista y filósofo. Años de formación entre 1852 y 1873, alumno de la de la Facultad de Derecho y de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Central. Natural de Estrada (Cantabria). Doctor en Filosofía y Letras. Tesis: *Fuerza y materia: breve examen del libro del Dr. Buchuer*. Alumno de Camús.

dos comediógrafos latinos objeto de este estudio, un interés que primaba, antes que la traducción nueva de las comedias, las traducciones históricas. Ahondemos un poco en la forma en la que Menéndez Pelayo se planteaba la tarea de recuperar estas obras.

Lo primero que cabe señalar es la idea historiográfica que Menéndez Pelayo tenía sobre la literatura. Desde sus primeros escritos encontramos un orden cronológico, o periodizado, cuando expone sus argumentos en cualquier rama del saber, y constantemente encontramos que al referirse a la literatura traza una línea que parte de la literatura grecolatina hasta sus días. Por eso, defiende el nombre de Renacimiento, dado por otros, al periodo en el que en Europa, y un poco después en España, se vuelve la vista hacia los autores griegos y latinos anteriores al cristianismo. Transcribimos fragmentos de una “Lección explicada por Menéndez Pelayo en la oposición a la cátedra de Historia Crítica de la Literatura Española, en 1878”:

“Nuestros alumnos además, por ligeros que hayan sido sus estudios anteriores, deben saber ya lo que la palabra *Renacimiento* significa, así en la esfera de la ciencia como en la del arte. Por *renacimiento* entiende todo el mundo la resurrección de las ideas y de las formas de la antigüedad clásica. Pero esta resurrección no podía hacerse sino en lo que era compatible con los adelantos y el espíritu de la civilización cristiana, y con el general movimiento de las naciones europeas. Así es que ni la idea ni la forma clásicas renacieron puras y sin mezcla, sino una y otra muy diferentes de lo que en Grecia y en Roma habían sido. No habían venido en balde el cristianismo, las invasiones germánicas y la Edad Media.

En cierto sentido, la palabra *Renacimiento* carece de exactitud histórica y hasta filosófica. Nunca se dan soluciones de continuidad en la historia, ni es posible abrir una zanja entre el mundo antiguo y el moderno. En ese sentido nada renació, porque nada había muerto del todo. En las entrañas de la Edad Media palpitaba así lo bueno como lo malo de la civilización antigua. ¿Y cómo no, si la idea de lo bello, verdadera divinidad helénica, y la idea

de justicia y unidad, que tiró a realizar el pueblo romano, son eternas e indestructibles?" (Menéndez Pelayo 1942, 3 y 4)

Un poco más adelante en esta "Lección", Menéndez Pelayo concreta el significado que tiene para él la palabra "Renacimiento": "literatura neo-latina" (Menéndez Pelayo 1942, 6).

Este afán bibliográfico que acompañó a Menéndez Pelayo a lo largo de su vida se relaciona también con la Historiografía, con una visión historiográfica de la cultura. Ya no se trataba de un afán enciclopédico como el que había animado a los eruditos del siglo XVIII y principios del XIX, sino de componer obras que contuvieran, de forma razonada, la historia de la cultura de un país. Vamos a seguir ahora el artículo de Victoriano Punzano Martínez (1991) sobre el "Pensamiento bibliográfico de Menéndez Pelayo" para comprobar que las ideas sobre la Bibliografía que tenía el maestro santanderino eran muy similares a las que exponía F. A. Wolf en su programa para una *Historia de la Literatura Romana* de 1787, primer programa universitario que inaugura en Europa los estudios historiográficos, al que ya nos hemos referido. Siguiendo a Punzano:

"Menéndez Pelayo no rechaza totalmente los accidentes externos, por lo que conjugando continente y contenido, a través del tiempo y del espacio, define positivamente la Bibliografía como la ciencia que «es al mismo tiempo el *cuerpo*, la historia *externa* del movimiento intelectual, y una preparación excelente e indispensable para el estudio de la historia *interna*. Es decir, la Bibliografía consiste en registrar, describir y clasificar —*cuerpo* e historia *externa* del movimiento intelectual en orden a una «preparación excelente e indispensable para el estudio de la historia *interna*» de ese movimiento intelectual." (Punzano 1991, 153)

Para el autor montañés la *Bibliografía*, bajo esta concepción, ha de cumplir estos objetivos:

- "a) facilitar el trabajo intelectual, es decir, poner a disposición del investigador los textos que precise para su producción literaria y científica.
- b) mostrar la historia externa e interna del movimiento intelectual mundial, nacional, de una época determinada o de una ciencia particular.
- c) ser estadística oficial de la producción editorial de los ámbitos mencionados." (Punzano 1991, 153)

Menéndez Pelayo, que no solo tenía intereses eruditos en las letras clásicas, se mostró receptivo a las nuevas ideas historiográficas en las notas y adiciones que aportó a la obra del austriaco Ferdinand Wolf²⁰⁰, *Historia de las literaturas castellana y portuguesa*, que tradujo del alemán Unamuno en 1895. Precisamente, la primera nota que incluye en la traducción aparece en el mismo prólogo de Ferdinand Wolf. Es una de las notas más largas del libro y en ella Menéndez y Pelayo vierte su opinión sobre el filólogo alemán:

"Al dar a luz por primera vez en castellano este libro, que es sin duda el más importante y fundamental de todos los que fuera de España se han publicado sobre nuestras cosas, creemos necesario llamar la atención sobre su fecha (1859) para que no se haga cargo a su sabio y profundo autor por omisiones inevitables en aquel tiempo, o por algún yerro incidental que procuraremos subsanar en las notas. Nada de esto atañe al fondo del libro, que conserva hoy todo su valor positivo, y es sin duda el primero que debe leer todo estudiante de literatura española para impregnarse en su elevado espíritu, que en este como en otros libros alemanes tan bellamente contrasta con la manera superficial y desapacible con que han solido juzgar de nuestras cosas los críticos franceses e ingleses. Y es cosa muy digna de lamentarse que mientras la obra de Ticknor (por ejemplo), que no pasa de ser un apreciable manual bibliográfico, de crítica puramente externa y vulgar por todo extremo, anda en manos de todos, y es citada como un oráculo, las luminosas enseñanzas de Wolf son letra

²⁰⁰ Ferdinand Joseph Wolf (1796-1866) romanista, hispanista y lusitanista austriaco, conservador de la Biblioteca Imperial de Viena. Descubrió en 1840 el *Cancionero de la Vaticana* y reimprimió la farsa *Danza de la muerte* de Juan de Pedraza que se publicó como *Studien zur Geschichte der spanischen und portugiesischen Nationalliteratur*, Berlín, A. Asher & Co., 1859.

muerta para la mayor parte de los españoles, y casi nadie, salvo Milá y Fontanals, ha llegado a penetrarse de su alcance y trascendencia. Para completar los *Studien* daremos luego coleccionadas las demás monografías, ya muy difíciles de reunir, que durante su larga vida publicó sobre nuestras cosas aquel príncipe de los *hispanistas*, no solo de Alemania, sino de toda Europa, a quien nuestra nación nunca agradecerá bastante el amor que la [*sic*] tuvo y lo mucho que le debe." (Menéndez y Pelayo *apud* Wolf 1895, 5 y 6)

El texto es una muestra del pensamiento²⁰¹ de Menéndez y Pelayo, que recoge las últimas ideas que están floreciendo en Europa sobre cómo se deben llevar a cabo los estudios filológicos. Critica el manual de Ticknor por ser solamente un "manual bibliográfico, de crítica puramente externa y vulgar" y alaba el manual de Ferdinand Wolf por tener "un valor positivo".

Este criterio alcanza a Plauto y a Terencio. Las traducciones históricas tienen el máximo interés para Menéndez Pelayo, aunque defienda que no son, ninguno de los dos, a pesar de sus influencias indudables sobre dramaturgos del Siglo de Oro²⁰² español, origen del teatro Barroco nacional:

"No hablemos de las traducciones de comedias y tragedias de la antigüedad que se hicieron por los humanistas en el siglo XVI, pero no con el propósito de que se representaran: los humanistas de entonces traducían obras de Sófocles y de Plauto, como traducían oraciones de Cicerón, es decir, como obras de estudio; pero sería verdadero desvarío el creer que tuvieran nunca propósito de crear una escuela dramática imitada de la antigüedad; ni Villalobos en el *Anfitrión*, ni Oliva en la *Hécuba* y en la *Electra* se propusieron otra cosa que dar a conocer en lengua vulgar las creaciones de Sófocles y de Eurípides: jamás pensaron que estas obras pudieran llegar a las tablas. Es más: cuando alguno de los ingenios populares se inspiraba en asuntos de la antigüedad clásica, no se valía de los originales griegos o latinos, sino de las imitaciones italianas, cuya acción se trasladaba a España, dando nombres españoles y carácter nacional a los protagonistas. No hay, por consiguiente, en el siglo XVI dos

²⁰¹ Sobre la evolución del pensamiento de Menéndez Pelayo véase el artículo y las notas que en él aparecen de Martín Puente (2010).

²⁰² Consúltese la tesis doctoral de Eva Marqués (2003, 397 y ss.).

escuelas; no hay más que el teatro español, que se va desarrollando desde Juan del Encina y Lucas Fernández, y Gil Vicente hasta Torres Naharro, y desde éste hasta Lope de Rueda y sus discípulos, en quienes la influencia extraña no es de los clásicos, sino del teatro italiano, como se ve en *La Eufemia* y en *Los Engañados* de Lope de Rueda, el cual no es más que un buen arreglista de comedias italianas, a las cuales añade episodios y caracteres cómicos de su cosecha.” (Menéndez Pelayo 1942, 121)

Que diese el visto bueno a la publicación de la traducción de Simón Abril, recopilase las obras teatrales de Timoneda que incluían el *Anfitrión* y *Los Menecmos*, o apoyase la reedición del libro de Adolfo de Castro que contenía el *Amfitrion* de Villalobos, tenía para Menéndez Pelayo el interés de reivindicar a traductores hispano-latinos, lo que, desde su punto de vista, conformaba la historia interna de la cultura española. El punto de vista historiográfico, que seguía conscientemente D. Marcelino, le hizo prestar poca atención a la traducción nueva al castellano de los comediógrafos latinos, a los que se les podía atribuir un lugar en la historia de la Literatura Latina, pero no fueron la base del teatro en España, como entendemos cuando cita a Lope de Vega, en los conocidos versos de su *Arte nuevo de hacer comedias* (Menéndez Pelayo 1942, 126): “... y Lope, tomando medio en serio, medio en burlas estas acusaciones, se defendía diciendo que guardaba los preceptos con seis llaves, y encerraba en su estudio a Plauto y a Terencio, para que no le diese gritos la verdad en libros mudos.”²⁰³ Plauto y Terencio, por tanto, no forman parte de la historia “interna” de la cultura española, por lo que no tenían prioridad en el trabajo del maestro cántabro. Su traducción, en pocas horas²⁰⁴, de *Captivi*

²⁰³ Lope (Vega 2003, vv. 40-44) en el *Arte nuevo* “[...] y cuando he de escribir una comedia, / encierro los preceptos con seis llaves, / saco a Terencio y Plauto de mi estudio / para que no me den voces, que suele / dar gritos la verdad en libros mudos [...]”.

²⁰⁴ Según señala la “Nota biográfica” que dedica a Menéndez Pelayo *El Imparcial* el 20 de mayo de 1912, página 1.

fue un hecho puntual, en el que influyó su maestro Camús y el que la representación fuese destinada a la recaudación de fondos para una obra de caridad.

7.1.2. Testimonio de “Clarín”

A lo largo de este trabajo hemos mencionado el nombre de Leopoldo Alas “Clarín” varias veces. En una de ellas decíamos que le había dedicado uno de sus “Preludios” a la representación que de la obra de Plauto, *Captivi*, adaptada por Marcelino Menéndez Pelayo, se llevó a cabo en el Teatro Español de Madrid el 9 de diciembre de 1879. También hemos aludido a Leopoldo Alas como alumno del profesor Alfredo Adolfo Camús²⁰⁵ en la madrileña Universidad Central. Efectivamente, asistió a las clases del catedrático y coincidió en ellas con Benito Pérez Galdós, Canalejas y Méndez y Marcelino Menéndez Pelayo, entre otros. Con estos datos no es de extrañar que “Clarín” escribiese²⁰⁶, en sus habituales críticas teatrales, una reseña a la representación de Plauto que pusieron en escena sus excompañeros con los alumnos del curso 1879-80 de Filosofía y Letras y Derecho. Leopoldo Alas escribió muchas reseñas sobre los estrenos teatrales para los periódicos de su época, la gran mayoría de ellas reunidas en libros como el que hemos mencionado, *Preludios de Clarín*, o también en *Solos de Clarín*, donde aparece un apartado con el título de “Teatro”.

La reseña de “Clarín”, que asistió a la representación, sobre *Captivi* lleva el sobre-título de “Palique” y el título de “Plauto en escena”. Comienza así:

²⁰⁵ Una relación de los profesores de “Clarín” en la Universidad Central puede leerse en “Las afinidades electivas de un liberal: Clarín y la tradición clásica” (Oleza 2001, 62).

²⁰⁶ Para una visión de la relación de Clarín con el mundo clásico debe consultarse Ángel Ruiz Pérez (Ruiz 2005, 339 y ss.)

“De fijo salió de él la idea. Camús vive entre griegos y romanos. Conoce la casa de Augusto con todos sus escándalos, como cualquier criado entrometido conoce los escándalos de cualquier palacio moderno. ¿Por qué fue desterrado Ovidio al Ponto? Camús lo sabe; en cátedra lo dice, en voz muy baja, estirando el cuello y poniendo la mano en la boca... Más será en vano, ¡oh, gacetilleros!, que vayáis a enteraros... porque ese secreto y otros D. Adolfo los revela en latín.” (Alas 1972, 220)

Leemos en estas primeras líneas el aprecio y el buen recuerdo que Leopoldo Alas guarda de su profesor de literatura clásica, a quien nos presenta más formalmente en el segundo párrafo de su “Palique”. Pero ahora, que nosotros sabemos a quién se refiere, también entendemos más cosas. Por ejemplo, nos damos cuenta de que a “Clarín” no le cabe la menor duda de que fue Alfredo Adolfo Camús el que propuso la representación de Plauto, en latín, en un teatro del centro de Madrid. Ya queda dicho en otro lugar el aprecio que sentía Camús por Plauto, pero “Clarín” también recuerda ese aprecio del profesor por el comediógrafo latino: “Para el profesor de literatura clásica de la Central, Plauto es un contemporáneo; las alusiones del poeta, para nosotros oscuras muchas veces, son transparentes para Camús [...]” (Alas, 1972, 220).

Pero el reconocimiento al viejo profesor va más allá:

“De allí sacó Castelar su hermoso estudio de imaginación, dechado de elocuencia, sobre Lucano; allí tal vez, Menéndez Pelayo reforzó su entusiasmo por los clásicos, su vocación definitiva, ¡Camús y Menéndez Pelayo! Estos fueron los espíritus que animaron la fiesta de la tarde del viernes.” (Alas 1972, 220)

Este texto nos informa de que, al igual que nosotros, “Clarín” vio en el profesor Camús la inspiración para los trabajos sobre los clásicos que emprendieron algunos de sus compañeros de estudios en la Central. Y también de que al autor asturiano la representación de Plauto en latín en

un teatro de Madrid le pareció una fiesta. El elogio a su profesor, a su compañero Menéndez Pelayo y a los estudiantes que escenificaron la obra, se convierte un poco más adelante en una encendida defensa de Plauto. Por una parte, su pasión por el comediógrafo no puede dejar de recordarnos las clases que recibió del catedrático de Literatura Clásica, pero por otra reflejan el interés de “Clarín” por favorecer la recuperación de los autores clásicos grecolatinos. Nos da noticia el escritor de cómo aprendió a amar las letras en las clases de Camús, unas clases en las que se aprendía no sólo literatura grecolatina, sino también literatura española y universal:

“En sus cátedras de literatura latina y de literatura griega no hay fronteras; se habla de todas las literaturas; en el examen se pregunta el argumento del *El Mercader de Venecia* y la intención de *Atta Troll* de Heine [...] Para Camús no hay más atrevimiento en resucitar a Plauto que en resucitar a Tirso [...] En la cátedra de Camús [...] se aprende a sentir ese amor de las letras que llega a convertirse en religión.” (Alas 1972, 220)

Y después emprende Leopoldo Alas la defensa de las obras maestras que han sido a lo largo de la historia de la humanidad y que muchos se empeñan en llamar “viejas”. La manera de recuperar el gusto (de nuevo la defensa del “buen gusto”), de poder disfrutar de autores antiguos, es mejorar la educación de cada uno:

“Entre los mil lugares comunes que corren por la anarquía de las letras, es de los más perniciosos ése que pretende que las obras de arte envejecen, como todo, en la vida. No es cierto; lo que hay es que los medios de percepción en el público se pierden o se hacen de difícil acceso; pero la educación, que es el anteojo con que se ven estas nebulosas, hace descubrir mundos de poesía, donde la ignorancia ve sólo un documento de fastidiosa lectura y sólo digno de supersticioso respeto.” (Alas 1972, 220 y 221)

La defensa de Plauto, y por tanto de la representación de *Captivi*, la hace “Clarín” poniendo al autor latino a la altura de los grandes autores de la literatura universal:

“En Plauto, en la misma comedia el viernes representada, con ser de las menos notables en cuanto obra cómica, se ve el sello que siempre acompaña a las grandes obras del genio que retratan la vida humana, no en copia servil y pobre, sino a la luz de ese cristal con que miran sólo hombres como Aristófanes, Luciano, Plauto, Rabelais, Hita, Molière, Cervantes, Shakespeare y otros pocos.” (Alas 1972, 221)

Además hace “Clarín” una invitación a todos a acercarse a los textos de Plauto para poder saborear su “madurez de juicio y libertad de expresión”. Finalmente, Alas defiende la representación ante las críticas que se recibieron y que no fueron tan entusiastas como a su juicio merecía el trabajo de los estudiantes, de Camús y de Menéndez Pelayo:

“¿Por qué el mundo había de consagrar sin motivo la gloria de esos autores que nuestros pretenciosos *romancistas* no comprenden? ¡Cuántos *literatos*, sin embargo, piensan que es convenio tácito de los siglos llamar a Homero el mejor poeta, y admirar a Esquilo y venerar a Dante!

Para tales espectadores el teatro clásico no merece los honores de la representación: prefieren a Pina²⁰⁷ que al fin es contemporáneo [...]” (Alas 1972, 221)

Notamos en estos párrafos, y en todo el artículo, muchas de las ideas que hemos ido desbrozando a lo largo de este trabajo. Por un lado, la defensa de las fuentes de la literatura, el volver la mirada a los autores clásicos y leerlos directamente. Por otro lado, un interés en que la educación contemple a esos autores y forme a personas capaces de

²⁰⁷ Mariano Pina Domínguez (1840–1895), licenciado en Derecho en Granada, periodista, dramaturgo, libretista, novelista y poeta hijo del autor teatral Mariano Pina Bohígás. Tuvo notable popularidad con sus obras traducidas del francés y su facilidad para el doble sentido picante (nota de la autora).

disfrutarlos. Con estas premisas Alas se une al deseo dieciochesco de Gregorio Mayans, defiende las ideas de Alfredo Adolfo Camús y apoya el trabajo de Menéndez Pelayo, recordándonos a esos eruditos del XVI ocupados en educar académica y humanamente a sus alumnos como fueron Simón Abril y López de Villalobos.

Cierra su artículo Leopoldo Alas con un llamamiento a las instituciones que podrían sacar adelante un proyecto de calidad, como sería el poner en escena de manera regular obras clásicas en sus lenguas originales:

"[...] reduciendo el círculo de estos ejercicios cultos a sus límites naturales, acaso, acaso se lograría aclimatar entre nosotros lo que en países más ilustrados no es hoy una novedad, sino espectáculo muchas veces repetido.

El filón es seguro: veneros de belleza existen bajo ese polvo que algunos revuelven con tan mal arte que a todos nos ahogan; si manos hábiles dirigen la empresa, quizá la cultura patria tenga ocasión de agradecérselo." (Alas 1972, 222)

Pero el amor por los clásicos que Alas aprendió en la Universidad Central de Madrid lo podemos rastrear también en su obra literaria. Entre su producción se encuentra un cuento, *Vario* (1896), que es una pieza que no se puede entender si no está enmarcada en la Historiografía Literaria. Vario fue un poeta latino del que no nos quedan textos y que aparece en los manuales porque Quintiliano dejó escrito que había compuesto una tragedia al modo de las griegas, *Thyestes* (García Jurado 2004, 135). "Clarín" describe a un poeta que está trabajando en un poema titulado *La muerte* y que va teniendo premoniciones sobre lo que ocurrirá en un futuro con las obras de la antigüedad clásica, es decir, sus contemporáneas:

“Vario, entre los suyos, sintió una invencible repugnancia. La vida, efímera y apasionada, de las letras le daba en aquel momento horror. –Juicios falsos, gustos nuevos, envidias, rencores; todo se revolvía allí con la febril ansiedad de lo pasajero; figurábasele una lucha mortal y cruel a la luz de un relámpago. Relámpago era la vida, y aprovechaba su luz la pasión para herir, para saciarse matando el bien ajeno. Entre la multitud de rollos, brillando a los últimos rayos del sol poniente, *cornua* y *umbilici* de lujosos volúmenes, vio los rótulos de las obras del amigo muerto. «Bucólicas», «Geórgicas», «Eneida»; y vio a los propios hijos, los de su ingenio, entre ellos, el «Panegírico de Augusto» y su famosa tragedia «Thyestes»... Pero estaban en los estantes, en los *nidi*, como enterrados en vida. –Sintió un escalofrío; se le figuraron sus obras metidas en los nichos del librero cosas, muertas ya, de su propio ser, algo de su alma enterrado. El pergamino, el papiro, las tablas enceradas morían también. En la librería estaban de cuerpo presente, después en las bibliotecas tenían su sarcófago. El *Tabularium* ¿qué era más que un panteón?” (Alas 1896, 119 y 120)

En el cuento *Vario*, “Clarín” relata una vida “imaginaria” del autor latino (García Jurado 1999, 78). *Vidas imaginarias* es el título del libro de Marcel Schwob, publicado por primera vez en el mismo año en el que “Clarín” publicó su *Vario*. El autor francés describió veintitrés vidas imaginarias, vidas de personajes reales, que vivieron en el periodo que va desde la antigua Grecia hasta el primer tercio del siglo XIX, de los que no han quedado datos para conocer su biografía. Entre los protagonistas que eligió Schwob (1867-1905) se encuentran, por ejemplo, el poeta Lucrecio o el novelista Petronio, pero le interesaron personajes de todo ámbito: filósofos, piratas, princesas indígenas americanas, muchachas de la vida, zapateros, actores, asesinos, etc. Inicia su libro con un *Prólogo* en el que vierte su opinión sobre los antiguos biógrafos:

“Los biógrafos, los antiguos sobre todo, son avaros. Como casi todo lo que estimaban era la vida pública o la gramática, lo que nos transmitieron de los grandes hombres fueron sus discursos y los títulos de sus libros. Fue Aristófanes mismo quien nos dio la alegría de saber que era calvo y si la nariz chata de Sócrates no hubiese sido objeto de comparaciones literarias, si su costumbre de andar

descalzo no hubiese sido parte de su sistema filosófico de desprecio por el cuero, no habríamos conservado de él sino sus interrogatorios sobre moral. Los comadreos de Suetonio son solo polémicas llenas de rencor. El buen genio de Plutarco a veces hizo de él un artista; pero no supo comprender la esencia de su arte, pues que imaginó «paralelas» ¡como si dos hombres descritos exactamente con todos sus detalles pudiesen parecerse! No queda más que consultar a Ateneo, a Aulo Gelio, a los Escoliastas y a Diógenes Laercio, quien creyó haber compuesto una especie de historia de la filosofía.” (Schowb 1986, 12 y 13)

El estilo de este fragmento del prólogo ya deja ver cómo se desenvuelve el resto del libro, con irreverencia y desparpajo. Muy alejado este talante del que nos presenta “Clarín” en su *Vario*, mucho más serio y agónico. Bien, pues, tanto en el poeta Vario, como en los personajes desarrollados por Schwob, como en el comediógrafo Plauto, encontramos la coincidencia de que no sabemos sus biografías reales²⁰⁸. Fijémonos en que este fragmento comienza reprochando a los biógrafos antiguos su preferencia por la “vida pública” y “la gramática”, en donde podríamos ver una referencia velada a los ataques que sufrieron los autores antiguos, sobre todo los latinos, cuando se les recriminaba no utilizar correctamente el latín del siglo de oro, o reflejar en sus obras a lo más bajo de la sociedad. Es el caso de los personajes de Schwob, como Petronio, que no solo no seguía las reglas gramaticales sino que además presentaba la vida privada, las escenas más escatológicas. Ya hemos visto antes, en los manuales

²⁰⁸ Hoy, [2014] hemos encontrado en la prensa: “Los escritores fallecidos resucitan en Facebook. La mayor red social del mundo acoge diferentes páginas de autores clásicos desde Miguel de Cervantes a Virginia Woolf, de Julio Cortázar a Augusto Monterroso, en las que sus incondicionales conversan, charlan sobre su obra o rememoran con nostalgia su ausencia. «Obviamente no soy Julio Cortázar ni ninguno de sus herederos, en caso de que los haya, así que es posible que eliminen la página o bloqueen el acceso. Así de absurdo es el mundo», explica una de las personas que ejercen de administradora de la página dedicada al creador de *Rayuela*” (<<http://www.meneame.net/story/escritores-fallecidos-resucitan-facebook>>).

universitarios, que estos argumentos también invalidaron durante siglos a Plauto. Si bien no podemos afirmar que haya una relación entre el cuento de “Clarín” y el libro de Schwob, sí podemos darnos cuenta de que cierto espíritu los une, el Espíritu de los tiempos, *Zeitgeist*, que comentábamos al principio de este estudio.

A lo largo del siglo XIX y principios del XX, en varios artistas se dio la circunstancia de que no solo “inventaron” las vidas de sus personajes de creación, sino la suya propia. Traemos este asunto a estas páginas de manera anecdótica, pues nos parece muy interesante su estudio pero merecería un tipo de exposición diferente y más amplia. Lo cierto es que la oscuridad sobre los datos biográficos de Plauto y la lectura que sobre ellos se ha hecho a lo largo de los siglos nos ha sugerido una relación posible entre el autor latino y las “formas biográficas o mitología individual” que inventan los creadores literarios y plásticos decimonónicos. Nos referimos a personas/personajes como Gerard de Nerval, que hemos mencionado anteriormente. En el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid se presentó la exposición *Formas biográficas. Construcción y mitología individual*, que sus comisarios presentaron diciendo:

“[...] trata de la biografía en el arte, de cómo al considerar la forma en el arte aparece una dimensión constructiva, que también se encuentra en los relatos biográficos. Desmitificando las tradiciones modernas se propone una revisión del arte desde el XIX hasta ahora, tomando como puntos de partida dos figuras literarias, Gérard de Nerval y Franz Kafka. Prescindiendo de las grandes figuras en el arte moderno y de los conceptos asociados con la hagiografía, surgen los temas de la exposición: la identificación del nombre y de la biografía con la casa y el espacio, la idea de la vida como un drama, que tiene mucho que ver con el teatro, y luego finalmente la idea de la biografía como memoria y olvido.” (Borja-Villel, Chevrier y Pijollet 2013, [web])

No estamos en condiciones de establecer hasta qué punto los creadores del siglo XIX y XX, debido a circunstancias académicas, como las que ya hemos revisado (separación entre lengua y literatura), o político-sociales, de las que hemos dado alguna referencia (cierre de universidades), o los hechos concretos como la dificultad de encontrar traducidas las obras antiguas, se han sentido alejados de los autores clásicos grecolatinos. Se insiste, a lo largo de estas centurias, en la pérdida de identidad que padecen algunos de los más grandes artistas, tanto de las artes plásticas como de la literatura. Lo cierto es que en cuanto ocurrieron hechos culturales significativos como la aparición de la Historiografía, que leyó la antigüedad en un orden cronológico, a la vez, se produjo otro interesante acontecimiento: los autores grecolatinos de los que se tenían muy pocas noticias se convirtieron en una suerte de "misterios", en personajes sobre los que investigaban las universidades y fantaseaban los escritores, como vemos en "Clarín". Plauto es uno de estos autores misteriosos, pero con obra suficiente como para poder confundirla con su vida, a falta de otras noticias (Questa y Raffaelli 2008, 224). Además, la óptica desde la que se había leído a Plauto, había ido cambiando a lo largo del tiempo. Prácticamente, los eruditos y artistas reinventaron a Plauto más de una vez. Lo hemos visto hasta ahora como escritor desconocido e ilegible en la Edad Media, como escritor denostado por inmoral, como escritor alabado porque *castigat ridendo mores*, como personaje digno de compasión según Galdós, como escritor "realista", como paradigma de la comicidad según Menéndez Pelayo, como genio a la altura de Cervantes y Shakespeare según "Clarín", etc.

De un modo similar, buscando nuevos puntos de vista, escritores del siglo XIX se reinventaron a sí mismos. Un ejemplo fue Gerard de Nerval

(1808-1855), reconocido también en España por su traducción del *Fausto* de Goethe (*El clamor público* 13 de septiembre de 1850, 3) y sobre el que se seguía escribiendo en nuestros diarios en 1937:

“Gerardo de Nerval no es un hombre conocido de nuestro público. Fué un gran poeta francés, que, hace muchos años, una noche lúgubre de Enero, se fué de la vida ahorcándose del hierro de un tragaluz, en la horrible y sucia calleja de la Vieille Lanterne, en un rincón del París de los apaches y de las buscadoras del amor. Perteneció a la generación literaria de Gautier, de Balzac, de Baudelaire, Murger y de Housaaye; época de la bohemia dorada, pintoresca y espiritual. [...] Dedicó la mayor parte de sus horas a crearse una vida fantástica y únicamente interior, que para él tenía una absoluta realidad, como aquel Mr. Joyence, de Daudet.” (Emilio Carrere, *Gente conocida* 20 de diciembre de 1937, 5 y 6)

Nerval es calificado de bohemio, uno de esos autores que, como veremos después, vivían de modo “plautino”. Un apunte más. Alphonse Daudet (1840-1897), mencionado por Carrere, en el fragmento transcrito, para describir a Nerval, inicia su vida de escritor con la publicación en folletín de diversos cuentos fantástico-populares que recogió en un libro con el sugerente título, para este estudio sobre Plauto, *Cartas desde mi molino*: “En *Treinta años de París*, Daudet, dentro de uno de los capítulos titulados «Historia de mis libros», se refiere a las *Lettres de mon moulin* y evoca el molino que originó la idea; [...] se trata de un molino particular, «un moulin apte au métier de poète»” (Daudet 1889, 178 *apud* Hernández Álvarez 2007, 161), un molino apto para la labor de poeta. El molino es lo único que sabemos de la vida privada de Plauto y es interesante que haya sido el lugar elegido por Daudet para escribir sus cuentos, unos cuentos que se publicaron en *Le Figaro* en 1866 y como libro por la editorial Hetzel

en 1869 (Hernández Álvarez 2007, 160). Un molino²⁰⁹ que, como hemos leído en las palabras de los comisarios del museo Reina Sofía, nos lleva a pensar en “la identificación del nombre y de la biografía con la casa y el espacio”. Daudet, quizá sin ese propósito, pero de manera indudable, identifica el nombre “poeta” con el espacio “molino”.

Pero, siguiendo con el argumento de la vida “inventada”, los escritores que se inventan su propia vida, como Nerval, y su propia obra, no son solo franceses. También lo hacen los creadores españoles, los de la vanguardia, como, por ejemplo, Rafael Lasso de la Vega (1890-1959). Rafael Lasso “como terminé averiguándolo, había falsificado su propia vida [...] fui, a la vez, quien más se entusiasmó por esa capacidad de Lasso para mezclar vida y obra, para ficcionalizar la propia vida, para inventarse parte de su vida y, sobre todo, para inventarse parte de su obra [...]” (Bonet 2011, 18). Gracias a esa capacidad de invención el poeta sevillano fue, al publicar su libro *Pasaje a la poesía*, ultraísta antes que Huidobro, neopopularista antes que Lorca y Alberti y adelantado del 27 (Bonet 2011, 26 y 27). Esta ficción no impidió a Tristan Tzara nombrarlo *president Dada*, o que intimara con Carlo Bo y Eugenio Montale cuando, ya en 1937, vivía en Italia diciendo que era espía (Bonet 2011, 28 y 29). Lasso salió adelante, tras una “bohemia negra”, al casarse con una compositora en Suiza que lo

²⁰⁹ El molino, curiosamente, a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, se convirtió en espacio de ocio en París. En el barrio de Montmartre, donde hubo molinos desde la Edad Media, algunos emprendedores abrieron salas de espectáculos. Aquellos locales se hicieron muy famosos, como el *Moulin Rouge*, construido por José Oller Roca en 1889, o el *Moulin de la Galette*, que funcionaba como sala de baile desde que en la Restauración el heredero de los panaderos Debray se hizo cargo del lugar, y acabaron siendo refugio de muchos de los artistas bohemios que pintaron o describieron aquellos escenarios, como Renoir, Picasso, Toulouse-Lautrec, van Gogh o Casas. Por tanto, que sepamos, no hay ninguna relación entre estos molinos y el de Plauto, solo coincidencias. Una de esas coincidencias, la de que fueran protagonistas de los espectáculos y de las obras plautinas las *scortum*, volverá a aparecer más adelante en este estudio.

convirtió en un hombre rico, gracias a lo cual se nombró a sí mismo marqués de Villanova (Bonet 2011, 24 y 25). En fin, una vida “actuada” mucho más que vivida, que muestra algunos de los mecanismos de la reinención que comentábamos: desde la reinención de las biografías de autores más o menos misteriosos de la antigüedad hasta la reinención de las propias vidas de los bohemios y decadentes de entre siglos.

La escritura del cuento *Vario* por parte de “Clarín” muestra una relación directa entre el nuevo modo en el que Alas había estudiado la literatura latina (la Historia de la Literatura Latina) y la creación artística. Su visión historiográfica se evidencia no solo en sus conocimientos de los estudiosos del mundo clásico del momento, a los que lee o conoce, entre ellos a F. A. Wolf, sino de lo que se deriva de su propuesta de cómo deberían estudiarse los poetas clásicos para mejorar la situación de las humanidades clásicas en España, basada claramente en la “historia interna” wolfiana: “saber lo suficiente de esta vida antigua para comprender a sus poetas” (Alas *apud* Ruiz 2005, 350). En este sentido, “Clarín” es un ejemplo de cómo las formas de estudiar a los autores clásicos en una época influyen en las creaciones culturales de esa misma época.

7.2. La representación comercial a principios del siglo XX.

El éxito de la trama de *Menaechmi* en los escenarios comerciales.

Siguiendo con lo que dio de sí en los periódicos la representación de 1879, en la misma reseña de Ortega Munilla aparece un chiste:

“Un diálogo entre dos elegantes muy ilustrados:
- ¿Conque va á estrenarse una comedia de un tal Plauto?
- ¡Bah! Será traducida del francés.”
(*El Imparcial* 17 de noviembre de 1879, 3)

El elegante no iba tan desencaminado, pues, precisamente, la noticia que tenemos de una representación en castellano de Plauto a principios del siglo XX en España es una traducción del francés. Como hemos visto, en Francia hubo a lo largo de todo el siglo XIX representaciones de Plauto en latín, pero también en lengua francesa. Hemos rescatado dos ejemplos, uno de principios de siglo y otro de finales:

- LEMERCIER, Népomucène-Louis: *Plaute, ou, La comédie latine*: comédie en trois actes et en vers: représentée pour la première fois par les comédiens du Théâtre-Français, le mercredi 20 janvier 1808. Paris: Léopold Collin, 1808.

- DESTREM, Jean: *L'heureux naufrage*: d'après *Rudens* de Plaute: pièce en trois actes: représentée pour la première fois sur le théâtre national de l'Odéon, le 31 décembre 1896. Paris: Charpentier et Fasquelle, 1897.

La primera de estas representaciones francesas es una obra muy especial, donde aparece el propio Plauto como personaje y al que dan la réplica en la trama algunos de los caracteres creados por él, como Euclión y Epídico, además de otros personajes inventados por Lemerrier²¹⁰ como son *Daemone*, hermano de Euclión, *Leusippe*, hijo de *Daemone*, y *Zélie*, una viuda romana (Lemerrier 1808, 37). Siguiendo el modelo plautino la pieza, escrita en verso, comienza con un prólogo, esta vez a cargo de Mercurio y *Thalie* (Lemerrier 1808, 28). La obra fue reeditada en francés, por lo menos, en los años 1822, 1829, 1846 y 1879. Sabemos que el autor era

²¹⁰ "Lemerrier, Louis Jean N. (1771-1840), a los diecisiete años estrenó la tragedia *Meleagre*, con gran éxito, y desde entonces puso en escena numerosas obras que le llevaron a la Academia Francesa" (Gómez García 2007, 470).

conocido en nuestro país por las traducciones de otras de sus obras, como, por ejemplo, la tragedia *Agamenón*, de la cual se conserva en la Biblioteca Nacional el manuscrito de la traducción española llevada a cabo por Eugenio Tapia en 1800, año en el que se estrenó, y en el que también fue impresa por Benito García y Compañía. Tiempo después, *El Correo literario y mercantil* informaba en su número 47 sobre el estreno de otra traducción de una obra original de Lemerrier en el madrileño Coliseo del Príncipe: "*Los Espectros* son de N. Lemerrier, y con esto está dicho todo para los que saben que se le debe la tragedia de *Agamenón* y la comedia de *Plauto ó la Comedia latina*; sin hablar de otras muchas producciones que le dan en el Parnaso francés un lugar muy distinguido" (*Correo literario y mercantil* 29 de octubre de 1829, 2). No sabemos si este comentario por parte del crítico literario que redactó la nota del estreno puede significar que *Plauto o la comedia latina* se estrenó alguna vez en España o se tradujo al español. Solo podemos decir en estos momentos que, al parecer, la comedia de Lemerrier era conocida por las personas que escribían en la prensa y presuponían este conocimiento en sus lectores. Además, Lemerrier ha aparecido como autoridad en los manuales universitarios que hemos revisado, como el de Canalejas y el de González Garbín, y veremos que, mucho tiempo después, en 1935, se emitió la obra *Plauto* por radio en España.

Nos interesa la trama de *Plauto o la comedia latina* porque presenta al personaje Plauto trabajando en el molino para ganarse el pan, dado que ha perdido sus manuscritos. Es debido a ese penoso trabajo como entabla relación con el esclavo Epídico que, en lo que a esta obra respecta, es sirviente de la familia del avaro Euclión. Al final, cuando se descubra qué esconde la arquilla del tesoro de Euclión, en vez del esperado oro se

encontrarán los rollos de las comedias de Plauto: "*mes Ménechmes rians, mon double Amphitrion, mes Marchands frauduleux, mon Guerrier fanfaron, mes Vielliards libertins*" (Lemercier 1808, 155). El joven *Leusippe* se alegra por Plauto, pues así conseguirá tantos aplausos como Menandro; el buen viejo *Daemone* felicita al comediógrafo por su constancia y le dice que se ha ganado el derecho a corregir los vicios de los hombres, ya que sin quejarse de su indigencia ha creado sus preciosas obras; Euclión se duele de no tener todo el oro que imaginaba y Epídico resume que a ninguno de los presentes les falta ahora nada: *Daemone* ha encontrado a su hija, *Zélie* ha encontrado marido y, el mismo Epídico ha conseguido la libertad.

La edición de 1808 de *Plauto o la comedia latina* contiene una introducción escrita por el propio Lemercier, titulada "Opinions sur la comédie de Plaute" (Lemercier 1808, 6). En ella, el autor francés presenta un diálogo entre él mismo y diversos desconocidos que al asistir a la primera representación de la obra charlaron con él. Algunos de estos desconocidos le hicieron reproches sobre la comedia que acababan de ver, tales como que no seguía la regla de las tres unidades (Lemercier 1808, 17), que usaba un estilo bajo con expresiones triviales y poco elegantes (Lemercier 1808, 18), que los personajes representados eran los más bajos (esclavos y cortesanas), o que los monólogos con los que comenzaba un par de actos eran demasiado largos y poco edificantes (Lemercier 1808, 22). Pero también recibió algunos elogios, como que la presencia del autor cómico latino en la escena en calidad de personaje era un recurso nuevo y de creación (Lemercier 1808, 16), o que el autor con esta obra se había mostrado árbitro de las costumbres y el gusto (Lemercier 1808, 24). El autor defiende su comedia y, de paso, defiende a Plauto con tajantes afirmaciones, como que el público es el único maestro del escritor

(Lemercier 1808, 8), que su Plauto es un modelo de moral porque su filosofía consiste en que, a pesar de los golpes de la fortuna, se conforma con poco y no se avergüenza de su baja condición, sino que resiste en la pobreza mostrándose fuerte de carácter, vive libre en medio de los hombres sin desafiarlos, intentando instruirlos y entretenerlos y sin reconocer más dueños que los dioses y la equidad de su propia conciencia (Lemercier 1808, 15). El personaje de Plauto ideado por Lemercier representa al hombre libre que se mueve por sus ideas, mientras que, en cambio, el esclavo Epídico responde a sus sensaciones (Lemercier 1808, 22). Por lo demás, Lemercier defiende el modo plautino de hacer comedias con observaciones como “mi *Plauto* es una imitación, como mi *Agamenón*” (Lemercier 1808, 24), y termina con la reflexión siguiente: “el éxito no está en la afluencia de espectadores, ni en el silencio de los críticos [...] el tiempo es el único juez irrecusable” (Lemercier 1808, 26).

Se reconocen en esta introducción de Lemercier opiniones y puntos de vista que emanan del espíritu de la Ilustración (las tres unidades, el buen gusto) y que se rebaten con otras que surgen con la Revolución Francesa (los hombres libres, el pueblo soberano, la equidad). Pero todavía más interesante para este estudio es la afirmación de que en esta comedia aparece por primera vez en un escenario el comediógrafo Plauto como personaje de ficción. Lemercier escoge como marco para este personaje la anécdota del molino, aunque no lo reduce a ser “esclavo” de un acreedor ni dice que haya perdido su fortuna en el teatro. Aún así, tiene el valor incuestionable de ser el primer paso que se dio en la dirección de convertir a Plauto en personaje y, de esta forma, proponer una forma distinta de relacionarse con el comediógrafo latino. Ya hemos visto en apartados anteriores de este estudio que Plauto fue uno de los autores clave de la

Historiografía literaria de carácter romántico o cómo cambió su fortuna, comparado con Terencio, en cuanto al interés por traducir al español sus comedias durante la "Edad de plata" de la Cultura Española. En las páginas siguientes de este estudio mostraremos otros ámbitos donde Plauto formó parte del espíritu de los tiempos representando distintos "roles": como autor latino, como comediógrafo, como personaje de ficción, como ejemplo del oficio de escritor e, incluso, como ejemplo vital para un grupo social.

Lemercier, como ya hemos ido anotando en este trabajo y seguiremos haciéndolo, no fue el único dramaturgo francés que reconoció su deuda con Plauto. En el inicio del tercer tomo de *Los miserables* de Víctor Hugo, cuya primera edición como novela es de 1862, podemos leer:

"Paris a un enfant et la forêt a un oiseau; l'oiseau s'appelle le moineau; l'enfant s'appelle le gamin. Accouplez ces deux idées qui contiennent, l'une toute la fournaise, l'autre toute l'aurore, choquez ces étincelles, Paris, l'enfance; il en jaillit un petit être. *Homuncio*, dirait Plaute." (Hugo 1866, 317)

París tiene un hijo, y el bosque un pájaro. El pájaro se llama gorrión; el hijo se llama pilluelo. Asociad estas dos ideas, que contienen, una todo el foco de luz, otra toda la aurora; haced que choquen estas dos chispas, París y la infancia; brota un pequeño ser. *Homuncio*, diría Plauto. (Alemany 1978, III.6)

La frase, "*Homuncio*, dirait Plaute", no fue traducida al español por Nemesio Fernández Cuesta en la edición de Gaspar y Roig de 1863. Pero ahí está la confesión de Hugo sobre su deuda con Plauto para la creación de este personaje, el pilluelo de París, Gavroche, de su aclamada obra²¹¹. En el mismo capítulo, Hugo muestra cómo el París de *Los miserables*,

²¹¹ *Homuncio* aparece en *Poenulus*, versos 1003-1004 (Rodríguez-Pantoja 2003, 225).

ambientada en la primera mitad del siglo XIX, se puede comparar con la Roma plautina, sobre todo en cuanto a los personajes creados por el comediógrafo latino:

“Todo lo que está en cualquier parte está en París. La verdulera de Dumarsais puede dar la réplica a la vendedora de hierbas de Eurípides; el discóbolo Vejanus revive en el bailarín de cuerda Forioso; Terapontigonus Miles estaría muy bien del brazo del granadero Vadeboncoeur; Damasippe, el anticuario, viviría feliz entre los vendedores de trapo y hierro viejo; Vincennes cogería a Sócrates, lo mismo que el Ágora enjaularía a Diderot; Grimod de la Reynière ha descubierto el modo de hacer *roastbeef* con sebo, como Curtulus inventó el erizo asado; vemos reaparecer bajo el globo del Arco de la Estrella el trapezio de Plauto; el tragaespadas de Pecilo, inventado por Apuleyo, es tragasables en el Pont-Neuf; el sobrino de Rameau y Curculión el parásito corren parejos, Ergaliso podría ser presentado en casa de Cambacérès, por Aigrefeuille; [...]” (Alemany 1978, III.20)

De alguna forma, Hugo ve en Plauto a un escritor “costumbrista” o “realista”, como ya mostramos en el apartado dedicado a los manuales de la “Edad de plata” de la Cultura española. En *Los miserables* hay otra referencia a Plauto, sobre la lengua que hablan sus personajes, no siempre latina y no siempre latín decoroso. En la primera traducción al español de *Los miserables* apareció así:

“Para las necesidades de esta lucha, la miseria ha inventado una lengua de combate, que es el caló. Hacer sobrenadar y conservar sobre el olvido, sobre el abismo, aunque no sea mas que un fragmento de una lengua cualquiera que ha hablado el hombre, y que de otro modo se perdería; es decir, uno de los elementos, buenos ó malos de los que se compone ó complica la civilización, es aumentar los datos de observación social; es auxiliar á la misma civilización. Este servicio le ha hecho Plauto, queriéndolo o no, haciendo hablar el fenicio á dos soldados cartagineses [...]”. (Hugo 1863, 209)

Defiende Hugo la necesidad de hacer “sobrenadar” el caló, la lengua de la miseria, la lengua popular, y le agradece a Plauto haber sido modelo

literario y, podríamos decir, filológico. Veremos en apartados posteriores cómo la reproducción de diversas jergas en los textos de los autores de la “Edad de plata” también es un rasgo que los acerca a Plauto, tal como Victor Hugo deja patente en su texto. Por ahora, señalamos el hecho de que el autor francés mencione a Plauto en su novela, y, con excepción de la primera referencia al autor latino, también aparezca el sarsinate en la traducción al español. Esto supone, como ya comentamos en otra parte, no solo que Hugo y Fernández Cuesta conocían al antiguo autor, sino que entendían que sus lectores también sabían de su importancia y lo situarían en su lugar en la historia de la literatura. El hecho es tanto más interesante al tratarse precisamente de una novela, destinada a un público amplio, no solo a estudiantes, o filólogos, o eruditos. Quizá por esta razón la traducción de Fernández Cuesta no contiene la palabra latina *homuncio*, pero sí el resto de alusiones al comediógrafo umbro. Es una demostración de una de las características del estado en el que se encontraban en la segunda mitad del siglo XIX los estudios clásicos: la separación entre lengua y literatura, de la que hemos leído cómo se condolía el profesor Camús en el programa de su asignatura Literatura e Historia.

También fuera de Francia, durante la “Edad de plata”, se representaron las comedias de Plauto en otras lenguas y con diferentes intenciones. Ya en el siglo XX leemos en *El Imparcial*:

“Ahora mismo tengo ante mis ojos un periódico inglés que da cuenta de una curiosa representación teatral verificada la pasada semana en Londres. Háse puesto en escena una comedia de Plauto intercalando en el diálogo críticas y comentarios que hacen los personajes de la obra a propósito de los asuntos de actualidad en Inglaterra. Particularmente a lord Chamberlain «le toman el pelo» mucho más que aquí a los «nozadelistas» [...]” (*El Imparcial* de 11 de enero de 1904, 1)

De nuevo en Francia, según *La Ilustración Española y Americana* de 28 de febrero de 1910, se había representado *Asinaria* en el teatro Ateneo de París, en mayo de 1907, en verso libre por el dramaturgo Dargel. De hecho la obra de Henri Dargel, *La comédie des ânes: farce antique en trois actes d'après Plaute*, cuando se llevó a cabo una selección de las mejores obras francesas del año en la *Revue d'art dramatique* (1907, 67) quedó en segundo lugar, por delante de *Electra*, imitación también en verso, de Pierre Clésio (Rancière 2012, 37). La *Revue* planteó este concurso para averiguar qué obras podrían constituir el teatro popular, de manera que el resultado indicase por dónde debía ir la creación de nuevas representaciones. La sorpresa fue que de las tres obras ganadoras, dos pertenecieran a adaptaciones del teatro grecolatino. Así que, Plauto, a principios del siglo XX, siguió recogiendo los aplausos del público popular.

Siguiendo la estela francesa, fue estrenada la noche del 16 de febrero de 1909 en el Teatro de la Comedia de Madrid:

- BERNARD, Tristan.: *Los gemelos* / comedia de Plauto; arreglada en 3 actos y un prólogo. Adaptación castellana de Antonio Palomero. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 1909.

La reseña sobre el estreno apareció en los periódicos de Madrid como: *La Ilustración Española y Americana* (15 de febrero de 1909, 10), *El Imparcial* (17 de febrero, 2), *Respetable Público* (21 de febrero, 6) y *La España Moderna* (1 de marzo, 160 a 169). Los tres coinciden en que lo mejor de la representación fue el prólogo de D. Antonio Palomero Dechado, pues la representación de la obra dejó mucho que desear debido

a la mala interpretación de los actores. Es más, en la "Crítica literaria" firmada por Eduardo Gómez de Baquero²¹² en *La España Moderna* se dice:

"Palomero, que en su donoso prólogo nos aseguró no saber latín, tiene por su cultura y por su fino y depurado gusto, mucho más espíritu de humanista que algunos que conocen la lengua del Lacio, y hasta podrían escribir en latín más o menos macarrónico. Pero aunque haya traducido los *Menaechmi* y los haya comparado con el arreglo de Tristán Bernard, *Los gemelos* no son los *Menaechmi*. Estos disfraces a la moderna de las obras clásicas las desnaturalizan por completo. [...] Plauto quedó en reputación de un vulgar vaudevillista, cosa injusta y poco satisfactoria para un clásico; [...]" (*La España Moderna* 1 de marzo de 1909, 165 y 166)

Quizá por eso, al semanario satírico *Gedeón*, también de Madrid, le sirvió la obra para publicar un chiste blanco en su portada a modo de anuncio publicitario:

"*Gemelos de Teatro:*
gran precisión y alcance:
Marca "Tristán-Palomero":
Con estos nuevos gemelos de teatro, que tienen alcance de más de
dos mil años, se ve a Plauto, aunque un poco confuso.
Dirigirse a la taquilla del teatro de la Comedia."
(*Gedeón* 21 de febrero de 1909, 2)

También un "Diálogo Farandulero" en sus páginas 10 y 11, y otro chiste político a toda página que representaba a los políticos Moret y Maura con la misma actitud en sus escaños, con sendos globos en los que se lee "¡Qué vivan las mancomunidades!" y que llevaba a pie de página:

"NOVEDADES TEATRALES. «LOS GEMELOS»
Gedeón.- *¡Son iguales...! ¡Son hermanos mellizos! ¡Son los gemelos*
que acaban de sacar los pies del Plauto!"
(*Gedeón* 21 de febrero de 1909, 5)

²¹² Doctor en Filosofía y Letras y Derecho por la Universidad Central de Madrid (formación entre 1881-1887). De nuevo, un alumno del profesor Alfredo Adolfo Camús.

Teniendo en cuenta que muchas veces los autores teatrales se inspiraban en obras antiguas o extranjeras, y que muchas traducciones no se señalaban como tales sino como obras originales del autor que las llevaba a la imprenta (Lafarga-Pegenaute 2004, 360), hemos hecho un barrido por los archivos para buscar títulos teatrales del siglo XIX y principios del XX inspirados en Plauto. De esta manera, hemos encontrado de Antonio Valladares de Sotomayor *La Maleta* comedia nueva en tres actos y prosa, 1804, que luego se incluyó en *Tertulias de invierno en Chinchón* editado en Madrid en 1820 (Herrera 1993, 222); o el sainete en tres partes *Soldado fanfarrón* de Juan Ignacio González del Castillo (1763-1800) del que nos constan varias reediciones por Adolfo de Castro entre 1811 y 1845 y una publicación de la Real Academia, *Obras completas*, en 1914 (Herrera 1993, 262).

Revisando los periódicos de la época hemos sabido que, en Barcelona y Madrid, Adrià Gual, director del proyecto *Teatre Íntim*, quiso poner en escena lo que se llamó "El genio de la comedia. Ciclo histórico teatral" que incluía en su programa: I. «Disertación» (prólogo).— II. «Los griegos». — III. «El escenario griego». — IV. «Los latinos».— V. «La Edad Media».— VI. «Albores del Renacimiento».— VI «El Renacimiento».— «Conclusión» (*La Vanguardia* 13 de abril de 1912, 13). Se trataba de unas sesiones-espectáculo, es decir, el señor Gual pronunciaba una conferencia antes de la representación de fragmentos de obras de los autores clásicos. En Barcelona se representó en el teatro Principal en el mes de abril de 1912. Finalizó el ciclo con una representación especial a finales de abril para los profesores y alumnos de los centros docentes (*La Vanguardia* 26 de abril de 1912, 10). Luego, en Madrid, las representaciones comerciales tuvieron lugar en el teatro de la Princesa, con la actuación de los actores

María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza (que también fue el actor principal en Barcelona); el programa se desarrolló durante el mes de mayo de 1912. Para la primera sesión se presentó la parte dedicada al teatro griego, del que se eligió representar fragmentos de *Las aves* y de *Las ranas* de Aristófanes. El segundo día era el turno de *Los latinos*, *Edad Media* y *Albores del Renacimiento*. En *Los latinos* se aludía a los autores cómicos Plauto y Terencio, que "se quedan sin que de ellos se lleve a escena una producción" según la crítica de M. Rodríguez Codolà²¹³, que continúa:

"No lo censuramos. Hacemos constar el hecho. El teatro de Plauto es á menudo muy escabroso, aunque fuera lectura favorita de las jóvenes romanas. Los proxenetas, las cortesanas, los viejos verdes, los esclavos entrometidos, pertenecen al mundo que le proporciona los personajes para las comedias. Con Terencio no se corría ese riesgo, inacabable, y que, como manifiesta don Adrián Gual al principio, sea fuerza condensar." (*La Vanguardia*, 16 de mayo de 1912, 14)

Las críticas fueron dispares. En el mismo periódico Rodríguez Codolà no se muestra nada complaciente con el trabajo de Gual que vio en Barcelona, pero, *Caramanchel*²¹⁴ comenta con entusiasmo las representaciones en Madrid e incluso felicita a Adrià Gual por su éxito:

"No quiero cerrar esta crónica sin escribir algunas líneas de felicitación á Adrián Gual, nuestro ilustre paisano, por el triunfo que en Madrid ha obtenido.

Sus conferencias sobre el tema *El Genio de la Comedia*, tienen el doble interés del buen gusto artístico y de la visualidad y diversión del espectáculo.

Las decoraciones han sido aplaudidísimas, los ejemplos representados también y las disertaciones de Gual más aun.

²¹³ Manuel Rodríguez Codolà (1872-1946) crítico de arte y pintor, colaboró en *La Vanguardia* de la que llegó a ser director entre 1920 y 1933. A veces, usó el pseudónimo *Siliceo*.

²¹⁴ Pseudónimo de Ricardo José Catarineu López-Grado (1868-1915), crítico teatral de *La Correspondencia de España*, poeta y dramaturgo.

Las representaciones fragmentarias de *Las aves* de Aristófanes y de *El enfermo imaginario*, de Moliere, serán inolvidables.

Como autor gracioso y culto, Adrián Gual se ha hecho con justicia aplaudir en *Arlequín vividor*, afortunada imitación de las improvisaciones del Renacimiento italiano. Y, como director escénico, en fin, la victoria de Adrián Gual es definitiva." (*La Vanguardia* 2 de mayo de 1912, 6)

Esta vez, por tanto, Plauto solo quedó en proyecto de representación. Tuvieron mejor acogida por parte del público dos columnistas del *Madrid cómico*, Francisco Paradas Soriano y Joaquín Jiménez, que publicaron en 1920 en Madrid un juguete cómico en dos actos titulado, como la comedia de Plauto en la que se inspira, *La canastilla*.

Poco después, un nuevo intento de Gual volvió a dejar a Plauto entre bambalinas. Se anunció en la reunión del PEN Club español de la que se hizo eco *La Vanguardia* en 1923 en una crónica firmada por *Andrenio*²¹⁵. Casi doce años después resurgía la posibilidad de que el *Teatro Íntimo* representara a Plauto, pero del proyecto no hay ningún otro rastro:

"El buen gusto se observa celosamente en el P. E. N. Club. Es uno de los rasgos de esta sociedad literaria, en la que se advierte el influjo de *Azorín*. Tomo por vía de ejemplo el último *memorial* del P. E. N. Club. En el banquete de los poetas, ensayistas y novelistas, en vez de entregar al comensal una minuta escueta, se le entrega el memorial, que contiene, además de la minuta, alguna poesía selecta o rara, algunas noticias literarias, alguna exhortación amistosa en pro de la literatura. En el memorial último se lee una poesía de Francisco Gregorio de Salas (1775): «En elogio de una, casilla de campo, hecha con el motivo de tomar allí los aires por remedio de una hipocondría»; una excitación en favor del *Teatro Íntimo*, que se propone dar en Madrid varias representaciones de Plauto, Calderón y

²¹⁵ *Andrenio* es el pseudónimo del periodista y escritor Eduardo Gómez de Baquero, fue alumno de Alfredo Adolfo Camús, pues se licenció en Filosofía y Letras en la Universidad Central de Madrid entre 1881 y 1887 y consiguió el doctorado en Derecho civil y canónico con la tesis *Condición jurídica de la mujer*.

Strindberg y una pequeña homilía literaria, que es un escogido capítulo de una Ética para intelectuales." (*La Vanguardia* 2 de diciembre de 1923, 16)

En 1930 se publica un volumen con varias de las obras del género del esperpento de Ramón M^a del Valle Inclán. Se hace eco M. Fernández Almagro²¹⁶ que, en su reseña en primera plana de *La voz*, comenta que el personaje de Don Friolera es un "tipo eterno":

"Nombrado quedó ya uno de los esperpentos que componen el tomo: «La hija del capitán». Los otros dos son «Las galas del difunto» y «Los cuernos de don Friolera», conjugándose todas estas distintas piezas en un propósito fundamental: el vejamen y caricatura dramática de un tipo eterno: el *Miles gloriosus* que incluso precede a Plauto en farsas romanas y griegas, el perdonavidas fanfarrón de nuestros clásicos, superado en estas páginas magistrales de Valle-Inclán, burlesca picota de fatuos y martillo de barbarie." (*La voz* 11 de junio de 1930, 1)

Sí que se estrenó en el Teatro Ideal de Madrid, firmada por los señores Ángel Custodio y Luis Fernández Rica, el 20 de mayo de 1932 *¡Dispensa, Perico!*, inspirada en una obra alemana de Impekoven y Mathern, que fue publicada por la editorial Rivadeneyra en la colección La Farsa: "cuya situación originaria arranca nada menos que de una comedia de Plauto [...] suplantaciones de persona, infidelidades conyugales, sustos y pataletas [...]" (*ABC* 22 de mayo de 1932, 63) por lo que deducimos que el asunto debía parecerse al *Anfitrión*. Un año antes, los mismos autores habían adaptado otra obra alemana, *Un día de octubre, Oktobertag*, de Georg Kaiser, también inspirada en la confusión de identidades y la relación de una joven enamorada que cree cohabitar con su amado y es engañada por otro pretendiente que la desea. La obra se estrenó en el

²¹⁶ Melchor Fernández Almagro (Granada, 1893 - Madrid, 1966), fue un célebre crítico literario, historiador y periodista español, gobernador civil de Baleares en 1940.

Teatro Muñoz Seca el 6 de mayo de 1931 y mereció una larga crítica en prensa²¹⁷:

"Nos encontramos con un tipo de mujer –Catalina- que cae dentro de los límites patológicos. Acaso la horizontalidad en este carácter lo haga poco humano y a su lado por la fuerza de la réplica, ha de parecer lo mismo el Teniente Juan María Marrien. Con estos materiales, la comedia se mantiene en un tono ideal y la repetición del motivo poético –cuando Catalina y Juan María Marrien- ven juntos los anillos de desposados, y reciben juntos la bendición del sacerdote y juntos también asisten a una función de ópera, creando así en el pensamiento de Catalina la exactitud de un matrimonio fuertemente deseado, todo esto, repetido muchas veces, dan a la comedia un tono de desasosiego y monotonía. Por la noche, Catalina cree entregarse al teniente Marrien, pero sigilosamente se interpone en el hipotético lecho nupcial el carnicero Seguerche, que es el único tipo humano de la obra que comentamos. [...]” (Fco. Martín y Gómez, *El Adelantado de Segovia* 13 de octubre de 1931 *apud* González-Blanch 2004, 1079)

El mencionado Friedrich Carl Georg Kaiser (1878-1945) fue un literato y dramaturgo alemán, caracterizado por su vanguardismo y su crítica social. Entre sus obras encontramos la referencia plautina, pues al final de su vida escribió *Zweimal Amphitryon (Dos veces Anffitrión)* (1943, publicada en 1948).

Protagonizada por un avaro, molieresco o plautino, nos informa Adolfo Marsillach del estreno en Barcelona, en 1933, de *La luz* de Antonio Quintero²¹⁸ y Pascual Guillén e interpretación de Aurora Redondo y Valeriano León (*ABC* 18 de mayo de 1933, 16).

Según avanzaba el siglo y se popularizaban nuevos inventos, Plauto también se adaptaba. Nos referimos a las apariciones de textos plautinos

²¹⁷ *Un día de octubre* fue llevada al cine con el título *Como tú lo soñaste* (1947) en Argentina, dirigida por Lucas Demare según el guion de Homero Manzi.

²¹⁸ Antonio Quintero Ramírez, conocido como el Maestro Quintero, (1895-1977), compositor de coplas, autor de teatro y comediógrafo. Letrista miembro del reconocido trío de autores Quintero, León y Quiroga.

en las emisiones radiofónicas. Señalamos algunas de ellas que tenían lugar en Europa. Anunciaba la revista *Ondas* del 24 de julio de 1934 la emisión en Radio Palermo de “*El soldado fanfarrón* (tres actos cómicos)”, a las 19:45 horas, “en los intermedios: discos”. La misma revista publica el 31 de agosto de 1935 la programación de Radio Budapest, que incluye a las 19 horas: “Plauto, comedia en una escena romana en el año 194 antes de Jesucristo”. *La Vanguardia* también anuncia programas de radio de emisoras extranjeras que se pueden escuchar en España: “TORRE EIFFEL, 206 m. 1.456 kc—A las 19,30: «Plauto o la comedia latina», tres actos, en verso, de Lemerrier²¹⁹” (*La Vanguardia* 7 de septiembre de 1935, 9), de la que hemos hablado antes.

Plauto había dejado de ser un autor desconocido. Se le defendía y ponía como ejemplo ya desde la década de los 20 del siglo pasado. Sirva de muestra el artículo que escribió “Azorín” (1873-1967) en *ABC* para defender al dramaturgo Pedro Muñoz Seca, al que comparaba con Plauto. El artículo, una página completa del diario, se titula “Muñoz Seca el libertador”. En los párrafos finales, “Azorín” transcribe un fragmento de una epístola de San Jerónimo²²⁰: “¡Qué desgraciado era yo! ayunaba y leía a Platón. Después de muchas noches pasadas en vela, después de las

²¹⁹ “L. J. N. Lemerrier (1771-1840) *Plaute ou la comédie latine* es, según K. von Reinhardstoettner, una contaminación de la *Aulularia* y el *Epídico*” (González-Haba 1996, 3).

²²⁰ Jerónimo también leía a Terencio, tanto o más que a Plauto, pues fue discípulo de Donato, el comentador del africano (López Fonseca 1998b, 338). No fue el único religioso que se expresó en estos términos. Ya en la Edad Media, el obispo veronés Raterio (fl. 965), también escribía “leo a Catulo y a Plauto en vez de pensar en la ley de Dios” (Kiss 2015, 5 y ss.), dato que le debemos a Dániel Kiss, de la Universidad de Dublín, que ha sido tan amable de dejarnos la introducción del libro *What Catullus wrote* que publicará en Swansea en el verano de 2015.

lágrimas que el recuerdo de mis faltas me arrancaba del fondo del alma, Plauto es el autor que yo tenía entre mis manos." Y continúa Juan Ruiz:

"No leía a Terencio; a Terencio, que siglos más tarde había de ser ensalzado, celebrado, ponderado –en contraposición a Plauto– por los humanistas del Renacimiento; a Terencio, elogiado por los espectadores y lectores selectos de su tiempo; a Terencio, el correcto, el melindroso, el impecable. Leía a Plauto, el grotesco, el popular, el cínico a ultranza, el abominado por humanistas, lectores selectos, críticos, gente correcta. Y lo leía, leía al abominable Plauto alternando con Platón." (ABC 7 de febrero de 1927, 3)

Empezó a formar parte de la vida cultural del país. Por ejemplo, los anuncios de lecturas de obras de Plauto se podían escuchar en el Ateneo, como ocurrió en una conferencia del productor y escritor teatral Cipriano Rivas Cherif que, con motivo de la lectura de *La reina castiza* de Ramón M^a del Valle-Inclán, realizó una introducción sobre el *Teatro político* de Piscator. Para terminar la introducción anunció, ante la numerosa concurrencia entre la que se encontraba el dramaturgo gallego, la continuación en España de ese tipo de teatro en los próximos meses con lecturas de obras como *El soldado fanfarrón* de Plauto, *La nube* de Aristófanes, o *Los persas* de Esquilo (ABC 3 de diciembre de 1930, 25 y 27).

Se incluía en los programas de estudios de las universidades, incluso en cursos para especialistas, como el reseñado en ABC en 1935, donde se anunciaba que la Sección de Estudios Clásicos del Centro de Estudios Históricos, ponía en marcha un *Curso de introducción a la Filología y lingüística clásica*, dirigido a doctores y licenciados que "poseyendo conocimientos de latín y griego" asistirían al siguiente programa:

"Lunes, de siete a ocho de la tarde: Historia de las lenguas latina y griega.
Miércoles, de siete a ocho de la tarde: Lectura de un texto latino (Plauto), con comentario.

Viernes, de siete a ocho de la tarde: Lectura de un texto griego (Tucídides, libro IV), con comentario." (ABC 13 de octubre de 1935, 63 y 64)

También se leyó a Plauto en el homenaje a Lope de Vega por su tricentenario celebrado en el teatro Tívoli de Barcelona y patrocinado por varias instituciones:

"El programa comprende la ejecución de la Suite de la comedia lírica «Don Lucas del Cigarral», de Vives, y la suite Iberia, de Albeniz. Ambas dirigidas por Lamote de Grignon; un preámbulo sobre la obra de Lope de Vega, por Santiago Rodríguez Piñeiro, y la recitación por Áurea de Sarrá de una selección de sonetos, entre ellos varios del «Laurel de Apolo», «Circo» con imitaciones de Sócrates, Plauto y San Juan Crisóstomo, [...]" (La Vanguardia 14 de junio de 1935, 11)

Incluso, Plauto sirvió de fuente para el estudio del Derecho, tal como lo hizo el profesor y senador Felipe Clemente de Diego²²¹, según cuenta Serrano Súñer en el homenaje que se dedica al profesor en la Academia de Jurisprudencia en 1936: "Estudia las fuentes jurídicas literarias, deteniéndose principalmente en Plauto y Cicerón, recordando sobre esta materia los trabajos del profesor de Bolonia Emilio Costa²²²." (ABC 19 de abril de 1936, 56)

Como vemos, Plauto fue muy imitado, leído, estudiado y difundido durante el siglo XIX y principios del siglo XX, como lo seguirá siendo, pues coincidimos con Alonso de Santos en que: "¡Qué enorme deuda tenemos con él todos los autores de teatro de todos los tiempos! ¡Cuántas valiosísimas aportaciones en temas, personajes, lenguajes, enredos y

²²¹ Felipe Clemente de Diego Gutiérrez (1866-1945) fue un político y catedrático de Derecho civil, presidente del Tribunal Supremo de Justicia y procurador en las Cortes.

²²² Por ejemplo *Il diritto privato nelle commedie de Terenzio* (Bolonia 1893) o *Cimini e pene da Romolo a Giustiniano* (Bolonia 1921).

tramas escénicas que luego han sido utilizadas una y mil veces hasta nuestros días!" (de Santos *apud* López Fonseca 1998a, 69).

Si bien Plauto y Terencio no fueron la base sobre la que se fundó el teatro español, en una época, como finales del siglo XIX y principios del XX en la que el público demandaba continuamente espectáculos teatrales novedosos, muchos autores de teatro encontraron tramas y personajes muy válidos en las obras de los comediógrafos latinos. Además, también influyó en la aparición de obras teatrales con personajes o títulos plautinos el hecho de que en ese momento se estaba empezando a reivindicar a Plauto y empezaban a proliferar las traducciones de sus comedias a lenguas vernáculas en toda Europa. Hemos mencionado en otro apartado estas obras.

Uno de los resultados que arroja este trabajo es que, para el teatro, la obra más imitada de Plauto fue *Menaechmi*. No solo fue imitada en España. Desde el siglo XVI podemos mencionar como ejemplos los citados en una comunicación de Michel Laxenaire:

"Le procédé, pourtant, a fait école et a été repris par les plus grands auteurs. Shakespeare s'en est inspiré pour une pièce encore plus compliquée que celle de Plaute, «La comédie des erreurs» (1592). Regnard en a tiré une pièce avec le même titre que celui de Plaute. Goldoni a tiré des Ménechmes «Les deux jumeaux de Venise» et Tristan Bernard «Les jumeaux de Brighton». Quant à Sacha Guitry, on ne sera pas étonné qu'il ait transformé l'histoire en un conflit conjugal: «Mon double et ma moitié»." (Laxenaire 2002, 247)

El procedimiento, sin embargo, ha creado escuela y ha sido retomado por los más grandes autores. Shakespeare se inspiró en él para una pieza todavía más complicada que aquella de Plauto, *La comedia de los errores* (1592). Regnard estrenó una pieza con el mismo título que la de Plauto. Goldoni sacó de los *Menechmos* *Los dos gemelos de Venecia* y Tristan Bernard *Los gemelos de Brighton*. En cuanto a Sacha Guitry, no asombra que transformase la historia en un conflicto conyugal: *Mi doble y mi mujer*. (trad. de la autora)

En este texto encontramos a dos autores ya citados en estas páginas, los franceses Regnard y Bernard. Las obras teatrales de los dos comediógrafos basadas en *Menaechmi* fueron traducidas al español, como veremos.

Catalogamos a continuación, cronológicamente, las comedias con títulos que remiten a esta obra de Plauto y que se estrenaron en los teatros españoles a lo largo de la “Edad de plata” de la Cultura Española. Comenzamos con una obra estrenada a principios del siglo XIX, una curiosidad que se dio en muy pocas ocasiones en aquellas fechas y que por eso señalamos, aunque esté fuera del periodo que estudiamos.

Fue de original francés la comedia *Pablo y Paulina o los dos gemelos* impresa en Madrid en 1837. El autor fue Félix Auguste Duvert, y la tradujeron y arreglaron L. Fontecio e I. Gali y Busa, este último era el pseudónimo de Isidoro Gil y Baus (1814-1866), según nos cuentan en el periódico *Ilustración artística*, y miembro de la Sociedad de Autores Dramáticos, tal como se menciona en las reseñas de *La Iberia* (17 de septiembre de 1855, 4).

Ya en la “Edad de plata” comenzamos revisando, y comparando, cuatro comedias de principios de siglo a las que hemos tenido acceso por encontrarse los libretos en las bibliotecas de la UCM:

- GUERRA Y MOTA, Domingo (1857-1929). *Los gemelos*, juguete cómico en un acto y en prosa, Sevilla, Imp. y Lit. de José M. Ariza, 1889 y 1905. Prolífico y exitoso dramaturgo, estrenó esta obra en el Teatro Cervantes de Sevilla con “buen éxito” la noche del 10 de abril de 1889.

- DEPORTA Y TORRES, Manuel . *Los hermanos gemelos*, comedia dramática en cuatro actos y prosa, Sevilla, Gutiérrez y Bernabeu, 1901.
- PALOMERA Y SALAS, Federico. *Hermanos gemelos*, juguete cómico en dos actos y prosa, Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 1906. Fue estrenado en el Teatro de la Princesa la noche del 15 de enero de 1906. Palomera y Salas puso en escena sus obras entre 1904 y 1909.
- BERNARD, Tristán y PALOMERO DECHADO, Antonio, *Los Gemelos*, comedia de Plauto arreglada en tres actos y un prólogo, Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 1909.

De estas cuatro comedias la que tiene una relación más directa con Plauto es la de Bernard-Palomero.

Los gemelos de Guerra y Mota es una comedia de amor en la que aparecen dos bebés gemelos como parte de la acción cómica, pues si es difícil atender a un bebé, con dos la dificultad es exactamente el doble. Pero también son causa de la resolución del conflicto, pues gracias a los pequeñuelos la pareja que veía su amor como imposible consigue el permiso de las familias para contraer matrimonio.

En *Los hermanos gemelos* de Deporta y Torres también encontramos el conflicto amoroso. Se trata de una obra que se encuadra dentro de los presupuestos del teatro romántico: aparece una mujer fatal, Isabel, un enamorado despechado, Claudio, muere un joven, Jorge... Se acerca un poco más a Plauto porque los gemelos son adultos, pero no existe la escena de confusión al encontrarse cara a cara, ya que la única vez

que se encuentran los hermanos es cuando uno de ellos muere, en un estado lamentable, en brazos del otro.

Mucho más alegre es *Hermanos gemelos* de Palomera, en la que el primer acto es un prólogo en el que se pone en antecedentes al público de la existencia de los dos gemelos y en el segundo se desarrollan las escenas de confusión cuando aparecen los dos hombres con el mismo aspecto. Se acerca más a Plauto que las anteriores pues incluso se llama al médico para que reconozca al gemelo que a todos los demás les parece que está loco (Palomera 1906, 31). De nuevo se trata de una trama amorosa y la pareja protagonista alcanzará el matrimonio cuando se produzca la anagnórisis de los dos hermanos. Tenemos una reseña de su estreno publicada por el satírico *Gedeón* bajo el epígrafe "Gedeón moreno":

"... Palomera nos ha sorprendido con un juguete cómico titulado *Hermanos gemelos*.

Ora lo dramático, ya lo cómico... ¡toda la lira! como Safo.

Confesemos, no obstante, que el melodrama era más divertido que el juguete cómico que acaba de estrenar.

La mejor condición de *Hermanos gemelos* es que lo mismo puede tener un acto, que dos, que tres, que los que guste nuestro querido amigo. ¿Eso no vale nada? ¡Pues ya es bastante!

El enredo de la nueva obra consiste en los variadísimos y cómicos incidentes que se derivan á causa del parecido entre dos hermanos, que ya cuida muy bien Palomera de evitarles un inoportuno encuentro hasta la terminación de la obra, porque si no, ¡adiós juguete y todo lo que tiene dentro!

Cuantos personajes intervienen en la obra los confunden, tomando siempre á un hermano por otro, y lo que allí sucede hace *de reír* hasta el intestino recto.

¡Qué habilidad de hombre! ¿Pero cómo habrá podido hacer eso?

El asunto, como ya ven ustedes, es de una ancianidad respetable, y desde Plauto hasta *La marcha real*, se han representado muchísimas comedias basadas en el parecido entre dos personas.

El juguete está escrito á la medida, cosa que nada tiene de extraño teniendo en cuenta que el Sr. Palomera es un acreditado sastre.

Los parroquianos, y algunos viajeros de las fábricas de paños que surten al Sr. Palomera, le hicieron una cariñosa ovación, pidiendo con

insistencia su salida, en el buen sentido de la palabra, á la terminación del juguete." (*Gedeón* 18 de febrero de 1906, 10)

No se trata, por tanto, de una adaptación plautina, sino de retomar un recurso que ya explotó Plauto.

Mucho más espacio dedicaron los periódicos a *Los Gemelos* de Bernard-Palomero que escribió Bernard con el título *Les deux jumeaux de Brighton*, ya mencionada al inicio de este apartado. Fue estrenada con éxito el 16 de marzo de 1908 en el teatro Femina, en plena Avenida de los Campos Elíseos de París y se seguía representando en 1909. En 1936, basándose en esta comedia, escribió Robert Bresson una película²²³ cuando comenzaba su carrera de cineasta.

La versión castellana, como ya se ha dicho, se estrenó en el Teatro de la Comedia de Madrid la noche del 16 de febrero de 1909. También hemos comentado que a la representación precedió una conferencia de Antonio Palomero²²⁴, y en ella nos vamos a basar para saber cómo se hizo la adaptación. Esta conferencia tuvo una primera lectura en el teatro de la Comedia prácticamente un mes antes, el 19 de enero, como relataba el reportero que firmaba Hans en *ABC*, compañero de Antonio Palomero, a la

²²³ *Les Jumaux de Brighton*, Director: Claude Heymann, Script: Robert Bresson, Georges Friedland. Estrenada el 30 de octubre de 1936 (France).

²²⁴ Antonio Palomero y Dechado (1869–1914), periodista, poeta, escritor y dramaturgo español. Estudió Derecho en la Universidad Central de Madrid entre 1883 y 1891. Fue, por tanto, alumno del profesor Camús. Miembro de la bohemia madrileña como cuenta Pío Baroja en el poema "Espectros de bohemios" publicado en *Canciones del suburbio*, donde aparece junto a otros personajes de los que hemos hablado: "Ahí está Joaquín Dicenta/ con Palomero y con Paso./ Luego aparecen los Sawas,/ el Manuel y el Alejandro,/ el uno un seudo Daudet,/ el otro un farsante mago. [...]" (Baroja *apud* Phillips 1985, 348). Repárese en la comparación con Daudet, autor al que nos hemos referido en páginas anteriores.

sazón redactor del periódico y desde el 3 de febrero de 1909 director del *Gedeón*:

"CRÓNICAS MADRILEÑAS

Ha oído usted el cuarteto Rosé en el concierto de la Filarmónica?

- No, y lo siento, porque creo que fue una agradabilísima *matiné* musical. El cuarteto de Mozart que tocaron, y, sobre todo, sus dos primeros tiempos, entusiasmaron al público distinguidísimo que llenaba el teatro de la Comedia...
- Una vez más, porque el elegante coliseo de la calle del Príncipe es uno de los más favorecidos por el público en la presente temporada.
- Justo premio a la labor de Tirso Escudero y de su excelente compañía. Por cierto que ayer leyó allí Antonio Palomero la traducción que ha hecho de *Les deux jameaux*.
- *Ça va sans dire*, tratándose de tan ilustre literato, que su tarea está realizada a conciencia y con verdadero refinamiento artístico. Como *Raffles*, como *L'amour veille*, estrenada justamente hace un año; como *Les romanesques*, la obra de Tristan Bernard, no solo no perderá nada al ser traducida al castellano, sino que, además, la noche del estreno irá precedida de una conferencia, que pronunciará el propio Palomero; será, pues, esa dicha noche un gran acontecimiento teatral e implantación, con esa conferencia, de una costumbre bastante extendida en el extranjero.
- Nos vamos *europeizando* [...] (*ABC* 20 de enero de 1909, 4)

El mismo *ABC* se encargó de anunciar en sus ediciones el próximo estreno de *Los gemelos*. Salió el anuncio por primera vez el 5 de enero, cuando se daba cuenta de que el teatro de la Comedia esperaba un texto de Benavente, *La neurastenia de Pepito*, para el día de Reyes; si no se efectuaba la entrega de los dos actos que faltaban se adelantaría el estreno de *Los gemelos*. La obra de Jacinto Benavente solo necesitaba arreglos, pues ya había sido representada, en Cádiz, por la compañía del mismo teatro en la gira de verano de agosto de 1908. Los días 11 y 14 de febrero se anuncia el inminente estreno de *Los gemelos* en la Comedia.

Al comenzar el espectáculo, lo primero que cuenta Palomero es que la conferencia también sigue el ejemplo de Bernard, "siguiendo una

costumbre muy generalizada en su país" (Palomero 1909, 5). Tras defender a Plauto como el primero en aclimatar la comedia a Roma y relatar un muy resumido argumento de la obra, pasa Palomero a tratar de cómo ha sido la adaptación de Plauto llevada a cabo por Bernard. Para ello, primero hace un resumen del prólogo de la obra plautina, en el que se cuenta que uno de los gemelos conoce la existencia del otro, pero el que se ha perdido no sabe que tiene un hermano. Pues bien:

"[...] le ha parecido mejor a Tristan Bernard que ninguno de los dos hermanos conozca la existencia del otro, y para justificarlo ha escrito un prólogo original donde se hace el cambio de los gemelos a la vista del público, poniéndole ya, como si dijéramos, en el secreto." (Palomero 1909, 5)

Ya Federico de Palomera había utilizado este recurso, pues también en el prólogo cuenta al público que los gemelos no se conocen ni sabe el uno de la existencia del otro, pero no se hace el cambio de bebés ante el respetable, solo se narra. Otras modificaciones de Bernard son que:

"[...] ha creado también un amigo del padre a cuyo cargo corre el desenlace de la comedia, y ha retocado, como antes os decía, alguna que otra situación para darla más aspecto de modernidad. Asimismo ha convertido en suegra al suegro de la comedia latina, comprendiendo que las madres políticas son siempre en el teatro más regocijadas que los padres de la misma índole." (Palomero 1909, 14)

Después el adaptador de la comedia al español justifica su trabajo:

"Dócil a las instrucciones de Tristan Bernard, me cuidé de no quitar la animación a su diálogo, y he empleado las palabras de uso corriente en nuestra conversación con el propio desaliño que en la conversación se observa. Tristan Bernard localiza el prólogo en Brighton y los tres actos en el Havre. Yo he querido hacer españoles a sus personajes [...] me bastó ponerles nombres y apellidos de los nuestros, llevarlos a Santander y encargar una decoración del Sardinero [...] He puesto a la viudita alegre –que en el original y en el

arreglo es otra cosa mucho más alegre- el nombre de Dorotea, como la llamó nuestro Timoneda [...] El tipo del parásito en latín *Peniculus* – pues Plauto acostumbraba a usar nombres un poco simbólicos- ha podido conservar en francés su verdadera significación, ya que *Labrosse* parece un apellido. En castellano resulta extravagante decir “el Sr. Cepillo” aunque no disuene del todo... Le llamaremos Górriz, que al fin y al cabo viene a indicar con igual transparencia lo que hace el amigo en este pícaro mundo...” (Palomero 1909, 16)

Después, confiesa Palomero su incapacidad para traducir a Plauto desde el latín, pero nos cuenta que ha traducido la obra desde el francés, de la colección Nisard, “para comprobar la adaptación de Tristan Bernard” (Palomero 1909, 17).

En conjunto, la conferencia de Palomero es un texto nada pedante que presenta a sus dos predecesores, Plauto y Bernard, con el respeto debido. Sitúa históricamente la comedia en el momento de su creación en Roma y explica las adaptaciones modernas que suponen un salto para Plauto de unos veintidós siglos. No se conservan las palabras plautinas, pero sí la mayoría de los movimientos escénicos. También se mantiene intacto gran parte del argumento y gran parte de los personajes.

Tras el estreno, como no podía ser de otro modo, los compañeros de Palomero en *ABC* publicaron un elogio, sobre todo de la conferencia-prólogo:

“[...] a propósito de la conferencia que Antonio Palomero, fundador – es el primer caso-, dio anoche, batiendo marcha como amigo de Plauto y Bernard, autor y arreglador, respectivamente, de *Menæchmos* (*Los gemelos*).

Y decimos esto, no en son de inferioridad para la ingeniosa comedia de Plauto, pródiga nodriza que amamantó a otras celebradísimas producciones de ilustres dramaturgos, sino juzgando por el efecto que el amenísimo, interesante y humorístico trabajo de Palomero causó en el público.

Mi noble amigo pudo muy bien corrompernos las oraciones con una acolchonada disertación *ad usus academicus*, uno de esos engañosos discursos que, bajo el aparente e inocente título de

Algunas ideas sobre tal cosa, Breves disertaciones, Ligeros comentarios, etcétera, se traen a la cola trescientas o cuatrocientas páginas asfaltadas de presente erudición; pero, naturalmente, el ingenio hábil y volador de mi buen camarada era lógico que se produjera en la forma espontánea, íntima, familiar, que anoche, en charla fluída, irónica y zumbona en algunos oportunos apliques comentarios, se manifestó.

Palomero nos habló de Plauto, de su teatro, de su influencia, de la adaptación de Bernard y de la suya propia; de cuanto entendió pertinente para que la comedia llegase con toda la documentación en regla a conocimiento del público.

Dos o tres veces se alzó la cortina en honor de Palomero, que tan excelente *cicerone* se mostró.

¿Quién no disputa *Los gemelos* como una de las mejores comedias de Accius o Attius Plauto que de las dos maneras lo han instrumentado los comentaristas?

¿Quién no ha roto un Plauto en su vida, es decir, qué autor antiguo o moderno no debe al insigne comediógrafo latino muchos y seguros efectos cómicos?

Menæchmos, remozada, aliñada por Bernard, con el aditamento de algunos personajes nuevos, es sencillamente una obra cómica del día por la originalidad de su asunto, por lo ingenioso del enredo.

La divertida aventura de los dos hermanos gemelos, los incidentes cómicos que se suceden, son de un sano y limpio regocijo. De la obra de Plauto se han derivado muchas comedias, y fuera de la escena, ¡cuántos artículos humorísticos no han inspirado! El mismo Mar-Twain [*sic*] ha escrito una graciosísima novela con el mismo asunto que hace ya unos cuantos añitos discurrió el autor [...]" (ABC 17 de febrero de 1909, 8)

Así se expresa el periodista, que todavía llama Accio a Plauto, pues seguramente no volvió a leer nada sobre el autor latino desde que el plumilla abandonó la universidad y, aun así, le reconoce su valor como creador de tramas que se siguen poniendo en escena o se recrean en novelas.

Del resultado de la comedia ante el público ya hemos comentado algo en otra parte de este trabajo; no gustó la interpretación de los actores a los críticos teatrales, ni al público la obra, pues podemos leer, en *La Vanguardia* de 31 de mayo y 29 de noviembre de 1910, cómo el crítico

Caramanchel recuerda el teatro de La Comedia vacío durante los días que Plauto estuvo en cartel. Pero también hubo elogios. Algunos de estos señalaron a la vez las virtudes y vicios del arreglo, como hizo el ya mencionado alumno de Camús, *Andrenio*, que esta vez firmaba con su propio nombre, Eduardo Gómez Baquero:

"Si en los carteles de la Comedia no se hubiese advertido que *Los gemelos* eran los *Menechmi* de Plauto, arreglados por Tristán Bernard y adaptados á nuestra escena por Antonio Palomero, hubiera podido creerse sin inconveniente, al verlos representar, que asistíamos á una obra de Miguel Echegáray ó de Ramos Carrión ó al arreglo de algún vaudeville de París. [...] Pero aunque haya traducido los *Menechmi* y los haya comparado con el arreglo de Tristán Bernard, *Los gemelos* no son los *Menechmi*. Estos disfraces á la moderna de las obras clásicas las desnaturalizan por completo. Son algo semejante á hacerse un chaquet de una vieja casulla de tisú, ó vestir de frac y chistera á la estatua de un efebo griego. ¿Qué queda de Plauto en el arreglo de Bernard? La intriga, el argumento, lo que no era de Plauto, ó era lo menos de Plauto, que acaso lo había tomado de los griegos. Lo que distingue á Plauto es la gracia grosera y trevida [*sic*], pero fresca y juguetona, la feliz observación de los tipos y costumbres. Las vicisitudes de su vida le habían dado una experiencia de la plebe semejante á la de nuestro Cervantes. [...] Lo que hubo de triunfo en la representación de *Los gemelos*, no fue de Plauto, sino de Palomero. Plauto quedó en reputación de un regular vaudevillista, cosa injusta y poco satisfactoria para un clásico;" (E. Gómez Baquero, *La España moderna* de 1 de enero de 1909, 165 y 166)

De nuevo llamamos la atención sobre los estudios del periodista, pues de los manuales en los que estudió debió sacar la comparación de Plauto con Cervantes.

Muchos más aplausos recibió el arreglo Bernard-Palomero de parte de José de Laserna²²⁵ en su reseña "Teatros" en el diario *El Imparcial*, donde escribió:

²²⁵ Siguió la carrera médica que no ejerció. Fue redactor del periódico madrileño *El Día* (1883), se encargó de la crítica dramática en *El imparcial*, y colaboró en *La ilustración*

"Plauto-Bernard-Palomero. Hé ahí el itinerario. Plauto escribió la comedia *Menaechmi*. Tristán Bernard arregló á Plauto al francés y escribió "Les jumeaux de Brighton". Antonio Palomero ha arreglado á Bernard al español y ha escrito "Los gemelos" que se representaron anoche por primera vez en el teatro de la Comedia con éxito satisfactorio.

Antes de la representación dio Palomero una amena é instructiva conferencia sobre la comedia latina y su autor, siguiendo también el precedente de Bernard.

Esta innovación en nuestro teatro, que debe prosperar, presta mucho atractivo á las novedades literarias —porque novedad son "Los menecmos" al través de veintitantos siglos de distancia— cuando el conferenciante es un espíritu tan ingenioso y un conversador tan ocurrente.

Antonio Palomero supo ponerse á tono y hermanar felizmente su vis cómica con la del autor y la obra, cuya adaptación á nuestra escena se había impuesto. Y así comenzó por predicar con el ejemplo mostrándose él mismo perfecto "gemelo" del exquisito humorista francés.

[...] Es de agradecerle también la iniciativa del sistema, que nos ahorra el precipitado y deficiente trabajo de poner en antecedentes al espectador, puesto que ya se le da hecho, y más fresca y oportunamente puede aprovecharlo.

A nosotros toca en este caso consignar antes que nada, la respetuosa deferencia con que el público en masa ha acogido esta tentativa literaria, esta curiosidad histórica, que el renombrado escritor y la empresa de la Comedia nos han exhibido con la suficiencia y el decoro que tal esfuerzo de arte requería.

Fuente abundante de imitaciones y variantes ha sido la obra de Plauto en la escena universal, y no puede atraernos con el aliciente de lo desconocido; pero nos atrae aún por el encanto de su primitivo perfume. El vaso conserva su esencia.

[...] La grata impresión del público fué ascendente, y culminó en los dos últimos actos, de los tres y el prólogo en que se divide la adaptación.

¡Veintidós siglos nos contemplan desde el escenario de la Comedia! Y este solo espectáculo debe ser bastante á estimular la curiosidad de los amantes del teatro que no vivan sólo del tango, del trébedes y de los couplés de la bella Cayena.

La excelente interpretación se contiene en los justos límites de la comedia, lo que honra altamente la conciencia artística y el superior desinterés de cuantos actores y actrices en ella toman parte,

Española y Americana, Madrid cómico, ABC y El teatro (1903). Usó el pseudónimo de *Aficiones* (Ossorio 1903, 222).

y en primer lugar Santiago y Zorrilla, que son los gemelos." (*El Imparcial* 17 de febrero de 1909, 2)

Parece que no cundió la opinión de José de Laserna y, tras la gira de verano de la compañía de Tirso Escudero del teatro de la Comedia, en la que se programó *Los gemelos* de Bernard-Palomero (*La Vanguardia* 31 de mayo de 1909, 3), no se volvió a poner en las tablas españolas una adaptación plautina, ni siquiera la adaptación de *Los cautivos* que hizo también Bernard²²⁶. Tampoco se siguió el ejemplo de dar una conferencia al inicio de la obra, los dramaturgos no se sentían cómodos hablando desde ese estrado, al menos esa es la excusa que propone el autor teatral José Juan Cadenas²²⁷ cuando escribe sobre las conferencias que sí se daban en el parisino teatro Femina:

"Yo no sé si en Madrid «encajaría» esto de las conferencias; pero me parece que sí. Nosotros no nos atrevemos a poner en práctica muchas cosas que el extranjero nos sugiere por temor al ridículo, y esto de que un poeta, un novelista, un literato cualquiera salga al escenario de un teatro a pronunciar un discurso de hora y media se nos antoja ridículo. Pocos escritores madrileños se atreverían a presentarse ante el público temerosos de que los tomaran el pelo." (*Blanco y Negro* 26 de diciembre de 1908, 10)

Los críticos literarios reconocieron la influencia de *Menaechmi* de Plauto en las tramas de varias de las obras que se estrenaron durante los años siguientes. Así lo comprobamos, por ejemplo, en 1925, en la crítica de José Alsina sobre *Los Carvajales* de José María Granada: "*Los carvajales*, lejanísima derivación de los *Menechinos* [sic], de Plauto" (*La Vanguardia* 2 de enero de 1925, 1).

²²⁶ *Le Captif*, comedia en 1 acto, París, Théâtre des Mathurins, 9 de febrero de 1904.

²²⁷ José Juan Cadenas (1872-1947) periodista, poeta, dramaturgo y empresario teatral. Estrenó varias obras en Madrid entre 1904 y 1912 como *El primer pleito*, *El conde de Luxemburgo* o *Soldaditos de plomo*.

De 1929 es el estreno de *Maldita sea mi cara*. La crítica se tituló "Maldita sea mi cara francesa" dejando clara la procedencia de la obra:

"...no se libraban del aire superficial del período que comentamos ni una trasplatación como «¡Maldita sea mi cara!», arreglo de Magda Donato y Antonio Paso de «Le Père Lampiön», de los franceses Kobs y Bellieres, nueva derivación cómica de esa semejanza de fisonomías que ya cristalizó en «Los gemelos», de Plauto, y que le ha servido a Valeriano León para crear un doble personaje divertido..." (*La Vanguardia* 10 de noviembre de 1929, 8)

Años después, Margarita Xirgu estrena en el Español de Madrid una tragedia, *El otro*, de Miguel de Unamuno: "El mismo rencor fraticida separa aquí a dos hermanos mellizos, Cosme y Damián, como los de la comedia de Plauto, de tan asombroso parecido, que se hace casi imposible su identificación" (*ABC* 15 de diciembre de 1932, 43 a 45). Solo añadiremos dos notas sobre Unamuno y su relación con la escuela alemana de historiografía y con Plauto. Por un lado, por su trabajo como filólogo:

"Paralelamente al concepto de intrahistoria, Unamuno acuña el de lengua intraliteraria, que es lengua oculta, olvidada, pero no muerta. El contenido de este concepto, introducido por Unamuno en 1902 en el prólogo en *En torno al casticismo* (p. 14), se halla en varios pasajes de *Vida del romance castellano* (pp. 668, 684), cuando habla del latín *allaudare* que aparece por primera vez en Plauto, desaparece en los clásicos posteriores, para acabar resurgiendo en el romance *alabar*." (Santano 2003, 796)

El conocimiento de la "intrahistoria" no es extraño para Unamuno, quien había traducido del alemán la *Historia de las literaturas castellana y portuguesa* de Ferdinand J. Wolf, con notas y adiciones por M. Menéndez y Pelayo, de la que ya hemos hablado. La obra, escrita por Ferdinand J. Wolf en 1859, fue publicada por La España Moderna, sin fecha, pero nos consta un primer volumen datado en 1895 conservado en la Universidad de California.

Por otro lado, Unamuno reconoce a Plauto como el autor de teatro latino de referencia, como el comediógrafo de Roma más representativo, y así lo expresa en sus textos más divulgativos, los escritos para la prensa, como el titulado "Mi visita a Pompeya" donde se lee: "En el teatro desierto, en vez de las sales de Plauto se respira el salitre marino y desde la grandería se ven a Capri y Sorrento" (Unamuno *apud* González Martín 1978, 330).

Termina el año 1932 con otra comedia, de dos autores que ya hemos mencionado, Ángel Custodio²²⁸ y Luis Fernández de la Rica, que vuelven a poner en escena una obra inspirada en Plauto, esta vez con niñas gemelas, *Un señor de horca y cuchillo* (ABC 22 de diciembre de 1932), posiblemente inspirada, además, en la adaptación del mismo título que ya hiciera Enrique Zumel en 1855.

En 1933, vuelven *Los gemelos* a representarse, esta vez interpretados por la compañía francesa *Compagnie des Quinze*²²⁹ que ponen en escena *La mauvaise conduit* en el Auditorium de la Residencia de Estudiantes. Escrita por Jean Variot (1881-1962), y estrenada en París en 1931, nos informa ABC de que el asunto está tomado de los *Menaechmi* de Plauto (ABC 9 de abril de 1933, 55); en *La Vanguardia* se da un paso más:

²²⁸ Ángel Custodio Fernández Pintado (1879-1941), colaborador del *Madrid cómico* y otros, fue autor teatral.

²²⁹ "[...] Michel Saint Denis preparó desde diciembre de 1929 la creación de una compañía que reagrupó a los que habían trabajado en el Théâtre du Vieux Colombier o en Pernand Vergelesses: *La Compagnie des Quinze*, creada oficialmente en 1931. Las *tournées* por el extranjero se produjeron en Suiza, en Londres, en Madrid, (encontrándose con F. G. Lorca y su compañía *La Barraca*). MSD aceptó instalarse en Londres para crear una escuela de arte dramático. En diciembre de 1935, la *Compagnie des Quinze* se disolvió definitivamente. [En línea] [Fecha de consulta: 06/05/2014]: < <http://michelsaintdenis.net/msd/content/view/36/57> >

"[...] la comedia de Jean Variot «La mauvaise conduite», nueva y divertida derivación de los «Menecuni» [*sic*], de Plauto, y cuyo desenfreno cómico, rayano en lo bufo, encubre con la precisa dignidad una sátira de la vida disipada, perfectamente apreciable tanto en las figuras del primer término como en las que las rodean." (*La Vanguardia* 18 de abril de 1933, 21)²³⁰

En los últimos meses de 1934 se estrenaron dos obras basadas en los gemelos plautinos. En septiembre se estrenó *Orestes, no te molestes* de Pedro Muñoz Seca (1879-1936), a la que el crítico teatral de *ABC* dedica una crónica en romance que comienza:

"Desde Plauto a nuestros días
-para largo va la fecha-
el caso de dos gemelos
que, al ser de una misma pieza,
todo el mundo los confunde
sin saber cuál de ellos sea,..." (*ABC* 15 de septiembre de 1934, 42)

En octubre, en el teatro Maravillas se pudo ver otra adaptación, *Los inseparables*, de Leandro Blanco²³¹ y Alfonso Lapena²³², con la originalidad de que estos hermanos gemelos son siameses (*ABC* 28 de octubre de 1934, 47).

Esta relación de obras de teatro basadas en el motivo de *Menaechmi* es necesariamente incompleta, pues el teatro en la "Edad de plata" fue el entretenimiento por excelencia y no todas las obras merecieron publicarse, mencionarse en la prensa del momento o tuvieron la suerte de agradar al público lo suficiente como para entrar a formar

²³⁰ Mariano Martín Rodríguez dedica varias páginas a esta representación de los *Quinze* en su tesis doctoral *El teatro de lenguas románicas extranjeras en Madrid (1918-1936)*, leída en 1994 en esta Universidad Complutense (Martín Rodríguez 2002, 688-698).

²³¹ Leandro Luis Blanco Curieses (1891-murió exiliado a América (Cuba y probablemente México)), periodista, novelista, libretista, dramaturgo (Domingo Cuadriello 2002, 40).

²³² Alfonso Lapena Casañas (¿1896?-exiliado a América (Cuba y México)) libretista y dramaturgo hacia los años 40 se especializó en obras de teatro de horror (Domingo Cuadriello 2009, 438).

parte de un catálogo. Los ejemplos aducidos informan del éxito del motivo de *Los gemelos*, y al mismo tiempo dejan patente el reconocimiento de Plauto por parte de la sociedad de entonces, representada por los críticos teatrales, periodistas, dramaturgos y público burgués.

8 ESTÉTICA E IDEOLOGÍA

Uno de los propósitos de este trabajo es comprobar si el nuevo modo de entender a los autores grecolatinos desde el punto de vista de la Historiografía influyó en los creadores literarios de la “Edad de plata” de la Cultura Española. Ya hemos visto cómo influyó en Leopoldo Alas “Clarín” y en este apartado nos encontraremos con otros grandes literatos de la época.

Como introducción queremos aportar un texto que nos ha llamado la atención por aparecer en un periódico de entonces. El autor es Marcos Rafael Blanco Belmonte (1871-1936), poeta y cuentista gaditano. Desarrolló parte de su vida profesional en Madrid como periodista de *La Ilustración Española y Americana*. Como reportero fue enviado a cubrir la noticia de uno de los acontecimientos que tuvieron lugar durante la “Edad de plata” y que se relaciona con los autores grecolatinos: la declaración del Teatro de Mérida como Monumento Nacional en una Ley promulgada el 28 de julio de 1912. El texto se publicó el 8 de agosto de 1912, con un amplio reportaje fotográfico a doble página (pp. 7 y 8). El artículo de Blanco Belmonte es un texto literario, pues usa el recurso de narrar, como si fuese un cuento de aventuras, su viaje a Mérida acompañado por el fotógrafo del periódico. De esta manera va explicando sus descubrimientos alrededor y dentro del teatro romano: la ciudad de Mérida, sus acueductos, el río Guadiana, los vestigios romanos que van apareciendo en su paseo, la disposición de las diferentes partes del teatro etc. Llegados al centro mismo de las ruinas romanas, se incluye un diálogo entre el fotógrafo y el reportero, de manera que el fotógrafo solicita que Blanco Belmonte le describa los pormenores del monumento. Entonces el escritor “imagina”

una representación teatral en aquel escenario: la representación de la *Aulularia* plautina:

"Encendimos un cigarro; nos acomodamos á la menguada sombra de una de las próceres puertas y, por obra de la maga fantasía, dimos el mayor salto que ha dado un mortal—un salto de diez y nueve centurias— y asistimos á una representación celebrada en el Teatro emeritense, en los memorables días del imperio de Marco Ulpio Trajano, en el siglo primero de nuestra Era.

Primeramente vimos llegar á los esclavos; con gran algazara fueron colocando almohadones bien mullidos en los asientos de sus señores; después, se retiraron pesarosos: las leyes les vedaban presenciar el espectáculo.

Á continuación, en rato brevísimo, llenáronse las graderías. A un lado colocáronse las damas, al otro los caballeros. La calidad de ellas adivinábase por la riqueza de los trajes, de seda de vivos colores en las patiricias opulentas, de lana en las menos acaudaladas. Todas lucían túnicas sin mangas, plegadísimas estolas y palio ó manto, sujeto sobre el hombro con fíbulas ó hebillas de exquisita labor. A la cabeza, con supremo señorío, llevaban finos velos y arrogantes mitras.

En los hombres predominaban las togas, totalmente blancas; por su manto de púrpura se distinguía el procónsul; las bandas de seda roja sobre las túnicas indicaban á los magistrados; la faja-ceñidor sobre el uniforme daba á conocer la calidad de los oficiales superiores, desde tribunos en adelante; el cingulo metálico era insignia de oficiales secundarios y de soldados. Sólo un militar no llevaba ceñidor: era aquella falta el pregón de haberse retirado en un combate. En vano pretendía disimular su vergüenza envolviéndose en la trábea ó manto de guerra. Veíanse también ságuos, pénulas y lacernas, que hoy se llamarían sayos, ponchos y mantos.

Un agudo toque de clarín anunció que los actores iban á mostrarse al público para que éste pudiera apreciar de cerca la propiedad de sus trajes. Después desfiló el coro; un Herald proclamo que iba á ser representada *La aulularia* (*La olla*), de T. Maccio Plauto; prestaron juramento los jueces que habían de otorgar premio al actor que más sobresaliera, y el telón bajó; porque en los teatros romanos el telón descendía para descorrerse y ascendía para correrse. Compareció el Prólogo, explicó el asunto de la obra y terminó diciendo: "Aquí no vais á oír versos cínicos: mi comedia es un cuadro de buenas costumbres" (1).

Cantó el coro, y danzó, de izquierda á derecha y de derecha á izquierda, uniéndose y permaneciendo inmóvil al llegar al epodo, ó sea á la última parte de la estrofa. El centro de la escena era la puerta de un templo; por ella, en esta comedia, sólo hubiese podido penetrar Lar, el dios doméstico; dos laterales (denominadas *aditus* é

itinere) señalaban respectivamente el camino de la ciudad y el del país extranjero. La comedia se desarrollaba entre gente del pueblo, por estar prohibido llevar á personas de calidad á la escena. Y los sobresaltos del avaro Euclión, las astucias de Estrófilo para robarle la olla repleta de monedas de oro, y los amores de Licónides y de Megadoro hacia Fedra, hija del avaro, entretuvieron y cautivaron á los espectadores, que reían estrepitosamente al escuchar que Euclión, á fuer de tacaño, dormía tapándose la boca con una bolsa, para no desperdiciar el aliento durante el sueño.

Una salva de aplausos y una lluvia de flores premió el trabajo de los histriones. El corega fué coronado con hiedra, y un actor recibió la rama de laurel...

Y en el momento de la apoteosis, Ciarán enfocó el escenario y... un chasquido seco afirmó elocuentemente que quedaba hecha la vista general del proscenio. Nuestro mensajero, jadeante, llegó diciéndonos que á la tarde podríamos hacer cuantas fotografías quisiéramos. Callamos y salimos del teatro.

(1) Palabras textuales de un prólogo de Plauto." (Blanco Belmonte, *La Ilustración Española y Americana* de 8 de agosto de 1912, 9)

La vívida descripción de la representación de la *Aulularia*, y del público asistente, es excusa para que Blanco Belmonte dé una lección de historia de la España Romana a sus lectores ("imperio de Marco Ulpio Trajano, en el siglo primero de nuestra Era"), así como un pequeño apunte de etimología latina ("ságuios, pénulas y lacernas, que hoy se llamarían sayos, ponchos y mantos"). También aprovecha para explicar las diferencias entre la representación teatral antigua y la moderna ("el telón bajó; porque en los teatros romanos el telón descendía para descorrerse y ascendía para correrse") y de paso escribe las palabras latinas que daban nombre a las puertas del escenario: *aditus*, *itinere*. Y ese personaje avergonzado, el soldado sin "ceñidor", quizá fuese un "soldado fanfarrón", con el que el periodista homenajeaba, sin decirlo, de nuevo a Plauto.

Esta representación "imaginaria" en el teatro de Mérida, no puede dejar de recordarnos la clase sobre Plauto que el profesor Alfredo Adolfo

Camús impartía a sus discípulos en la Universidad Central de Madrid y de la cual hemos transcrito un párrafo en páginas anteriores.

Lo que podemos asegurar es que Blanco Belmonte leyó las traducciones de *La aulularia* y *Los cautivos* de González Garbín. Es en ellas donde se lee que "«Aquí no vais á oír versos cínicos: mi comedia es un cuadro de buenas costumbres» es un verso plautino":

"... su alma honrada muéstrase llena de regocijo cuando, como sucede en el interesante prólogo de uno de sus dramas más bellos y morales, se presenta ocasión de decir á los espectadores: «Aquí no vais á oír versos cínicos: mi comedia es un cuadro de buenas costumbres»." (González Garbín 1887, 12 y 13)

Estas palabras pertenecen al prólogo de la traducción de González Garbín de 1887, escritas por Quirós, y debía citar el prologuista de memoria lo que el profesor tradujo en el prólogo y en el final de *Los cautivos* donde aparece este verso²³³: "EL ORADOR A LA CATERVA / ¡Oh espectadores! Ya habreis observado que esta comedia es un espejo de buenas costumbres" (González Garbín 1887, 216), y que también utilizó François en la "Notice" (Nisard 1866, iv).

De modo muy similar lo tradujo Menéndez Pelayo para la representación en el teatro Español en 1879: "CATERVA / (uno en nombre de todos) / Espectadores: Esta fábula es conforme á las buenas costumbres [...]" (Menéndez Pelayo 1879, 45).

El texto de Blanco Belmonte, como venimos defendiendo, está relacionado con una nueva forma de entender la Historia de la Literatura, porque en esa historia ya ocupa su lugar correspondiente Plauto. Si el

²³³ {*Caterva*} *Spectatores, ad pudicos mores facta haec fabula est...* Cap 1029.

poeta gaditano escribe sobre el comediógrafo latino es porque entiende que a sus lectores les puede interesar, dado que ya saben quién fue. Prueba de cómo había cambiado Plauto en la estima que se sentía por él es que, precisamente, en 1939, la primera representación teatral en Mérida tras la Guerra Civil fue *Aulularia*. Nos lo recordaba el diario *El periódico de Extremadura*:

"La primera obra de la posguerra que se puso en escena en el Teatro Romano, y cuya documentación nos ha facilitado Alfonso Ceballos, fue la obra de Plauto *La Aulularia*, que la representó *Carro de la Farándula*, perteneciente al teatro de la Jefatura Provincial de FET y de las JONS de Madrid Sección Femenina. La obra se estrenó el 1 de octubre de 1939 a las cuatro y media de la tarde patrocinada por el Ayuntamiento de Mérida.

La adaptación y reducción de la obra a tres actos de los cinco que tiene el texto original la realizó José Franco. En cada acto la Escuela de Danza del Maestro Gerardo con la orquesta de C.N.S. de Madrid interpretaba canciones y bailes." (*El periódico de Extremadura* 20 de julio de 2003 [en línea] [Fecha consulta: 28/04/2014] < http://www.elperiodicoextremadura.com/noticias/merida/primera-obra-posguerra-1939_64645.html >)

La Farándula volvió a representar ese mismo año la *Aulularia*, esta vez en el madrileño Círculo de Bellas Artes, recibiendo elogiosas críticas en los diarios (*ABC* 12 de diciembre de 1939, 11).

Plauto, en 1912, y en 1939, estaba plenamente integrado en la cultura española, aunque sus obras completas todavía no se podían leer en español.

8.1. Espacio literario. Benito Pérez Galdós

El interés de Benito Pérez Galdós (1843-1920) por los autores clásicos se puede encontrar testimoniado prácticamente en cada una de

sus obras, sean estas de narrativa o de teatro, en las que es difícil no hallar una alusión a la antigüedad grecolatina.

En el estudio de Pilar Hualde Pascual sobre Galdós y Sellés exploró el acercamiento del escritor canario al teatro griego: "En el caso de Galdós, sin tener conocimiento de la lengua griega, sí tiene un buen conocimiento del teatro griego en versiones traducidas y la mitología y el mundo clásico están presentes a lo largo de su obra" (Hualde 2003, 180).

En cuanto a su conocimiento de la Literatura Latina, hemos mencionado en otro momento de este trabajo que Pérez Galdós fue alumno en la Universidad Central de D. Alfredo Adolfo Camús²³⁴. Se conservan los apuntes que el estudiante Galdós tomó de sus clases de Literatura Latina, y también la semblanza que escribió de Camús (García Jurado 2002, 26). Por estos dos escritos sabemos que el escritor realista disfrutó de sus clases y "no parece exagerado pensar [...] que la literatura latina, especialmente las dos comedias de Plauto y Terencio citadas [*Captivi* y *Adelphoi*], haya configurado buena parte del universo literario de Galdós gracias, sobre todo, a la docencia de Camús" (García Jurado 2002, 31). Además, también lo hemos mencionado, se conservan los apuntes de José Canalejas y Méndez, copiados por otro compañero, Francisco Mayone y del Mazo (García Jurado 2004, 123). Por estos apuntes sabemos que el profesor Camús explicaba en sus clases una selección de autores latinos y el resto de la asignatura había que completarla con el manual de Alexis

²³⁴ Que Galdós recordaba sus clases universitarias lo demuestran las primeras líneas de *Fortunata y Jacinta*: "Las noticias más remotas que tengo de la persona que lleva este nombre me las ha dado Jacinto María Villalonga, y alcanzan al tiempo en que este amigo mío y el otro y el de más allá, Zalamero, Joaquinito Pez, Alejandro Miquis, iban a las aulas de la Universidad. No cursaban todos el mismo año, y aunque se reunían en la cátedra de Camús, separábanse en la de Derecho Romano: el chico de Santa Cruz era discípulo de Novar, y Villalonga de Coronado." (Pérez Galdós 1993, 3 y 4)

Pierron, *Histoire de la Littérature Romaine*, 1852. Camús no escribió ningún manual de su asignatura, pero dejó programas de curso que, unidos a los apuntes de sus alumnos, nos permiten seguir sus clases y sus ideas sobre historiografía (García Jurado 2004, 126). Así, sabemos que en su cátedra explicaba a Plauto, Virgilio, Horacio y Catulo, no conservando el orden cronológico que supondría explicar a Catulo antes que a Virgilio. Subsiste así la idea de “eternos modelos” que guiaba a la estética clásica (García Jurado 2004, 137). Pero a la vez encontramos en esta elección de autores latinos una idea muy relacionada con la historiografía y con los estudios que se llevaban a cabo en ese momento en el resto de Europa: la idea de “literatura culta y popular” que supone tratar a Plauto y a Virgilio (García Jurado 2004, 127). Con todo, lo que encontramos en los escritos de Galdós sobre el profesor Camús es un apasionamiento por los autores del periodo áureo de la Literatura Latina, lo que supone un cierto estatismo en la forma de acercarse a su estudio por parte del profesor:

“Pero la Edad de Oro le atrae y le fascina. Pasa como furtivamente por el poema *De rerum natura*, y agitado de impaciencia por saludar cuanto antes a los grandes ingenios de la corte de Octavio, se ocupa como de paso de los *Comentarios* de César y de todos los monumentos literarios que entorpecen su marcha precipitada y menuda hacia el palacio de Augusto. Al fin toca reciamente y con mano firme en la puerta del César, y no para hasta que, salvando pórticos de mármol y escaleras de jaspe, llega hasta la habitación en que, con la mayor familiaridad, se encuentra Augusto, los dos poetas Horacio y Virgilio y el prócer Mecenas, despachando alegremente un succulento trozo de jabalí, una langosta del mar de Sicilia, sabrosas aceitunas de Tarento, ostras de Lucrino, empinando, entre bocado y bocado, la dorada ánfora del oloroso Falerno (...)

Oigamos las exclamaciones entusiastas que saludan la entrada de Virgilio. ¡Magnífico! ¡Divino! ¡Sublime! Ya el señor Camús, rebosando alegría, presa de un vértigo de entusiasmo virgiliano, trisca como un cabritillo por los mantuanos campos; escucha enajenado las lamentaciones de Tíro y Melibeo, víctimas de los feroces soldados vencedores en Farsalia; corre tras Galatea y preside

el certamen de amoroso discreteo en que dos inocentes pastores manifiestan alternativamente su ingenio. En cuanto a las *Geórgicas*, no es necesario decir que Camús se vuelve loco en presencia de aquellas atinadas experiencias agrícolas; empuña el arado, cata la colmena, apacienta las ovejas, ordeña las cabras, siembra el trigo, y hasta parece que saborea aquel duro y sabroso queso y aquellos dulces poemas de que nos habla el gran bucólico al fin de su primera égloga" (Pérez Galdós 1975, 119-120, *apud* García Jurado 2004, 137 y 138)

Podemos saber cómo se refleja en la obra literaria de Galdós este entusiasmo por la Literatura Latina que recibió en las clases de Camús. En el capítulo XXV de su novela *Doña Perfecta: novela original* de 1876, se nos describe el interior de una casa y en el salón encontramos una estantería:

"Enorme estante de roble contiene una rica y escogida biblioteca, y allí está Horacio el epicúreo y sibarita junto con el tierno Virgilio, en cuyos versos se ve palpar y derretirse el corazón de la inflamada Dido; Ovidio el narigudo, tan sublime como obsceno y adulador, junto con Marcial el tunante lenguaraz y conceptista; Tibulo el apasionado, con Cicerón el grande; el severo Tito Livio, con el terrible Tácito, verdugo de los Césares; Lucrecio el panteísta; Juvenal, que con la pluma desollaba; Plauto, el que imaginó las mejores comedias de la antigüedad dando vueltas a la rueda de un molino; Séneca el filósofo, de quien se dijo que el mejor acto de su vida fue su muerte; Quintiliano el retórico; Salustio el pícaro, que tan bien habla de la virtud; ambos Plinius, Suetonio y Varrón, en una palabra, todas las letras latinas, desde que balbucieron su primera palabra con Livio Andrónico, hasta que exhalaban su postrer suspiro con Rutilio." (Pérez Galdós 1876, 246 y 247)

Encontramos en este párrafo novelesco de nuevo la anécdota del molino y Plauto, que como ya vimos era explicada por Camús en sus clases. Y la mención del comediógrafo latino por parte de Galdós en esta novela no puede ser más que un recuerdo de esas clases. Los autores que detalla pertenecen a la "Edad de Oro" y a la "Edad de plata" de la Cultura Latina, excepto Livio Andrónico y Rutilio, que son los autores que enmarcan toda la Literatura Latina, precisamente, según el manual de Pierron, el libro de

texto con el que se completaba la asignatura de Literatura Latina en la Universidad Central (García Jurado 2004, 122). Plauto tampoco pertenece al momento más brillante de la Literatura Latina, sino al periodo primitivo, por lo que nos sorprende que su nombre aparezca entre los nombres de los más grandes escritores latinos clásicos. Sin duda, es un homenaje a Camús.

También se relaciona con la pasión que el profesor Camús sentía por Virgilio una referencia que hace Galdós al poeta de Mantua en otra de sus obras. Precisamente, por el gran contraste entre la escena novelesca y lo que sabemos que explicaba en sus clases el profesor, se adivina el recuerdo de los días de estudio en la Central. Se trata de un pasaje del cuento *Un tribunal literario*:

"Siempre en sus novelas (la más célebre se titulaba *El Candil de Anastasio*) brillaba la realidad desnuda. De las muchas diferencias que existían entre su musa y la de Virgilio, la principal era que la de D. Marcos huía de las sencillas y puras escenas de la naturaleza; y así como el pez no puede vivir fuera del agua, la Musa susodicha no se encontraba en su centro fuera de las infectas bohardillas, de los húmedos sótanos, de todos los sitios desapacibles y repugnantes. Sus pinturas eran descarnados cuadros, y sus tipos predilectos los más extraños y deformes seres. Un curioso aficionado a la estadística, hizo constar que en una de sus novelas salían veintiocho jorobados, ochenta tuertos, sesenta mujeres *de estas que llaman del partido*, hasta dos docenas y media de viejos verdes, y otras tantas viejas embaucadoras. Su teatro era la alcantarilla, y un fango espeso y mal oliente cubría todos sus personajes. Y tal era el temperamento de aquel hombre insigne, que cuanto Dios crió lo veía feo, repugnante y asqueroso." (Pérez Galdós 1889, 249 y 250)

La descripción de la Musa del personaje galdosiano es escrupulosamente contraria a la Musa virgiliana expuesta por Camús cuando describía *Geórgicas*. La influencia del profesor de la Central era muy reciente, pues Galdós escribió esta obra, según consta al final del

texto, en 1872, solo cuatro años después de dejar la Universidad²³⁵. Pero en esas "bohordillas" quizá podamos encontrar una referencia a la bohemia que rodeaba al joven Galdós en las calles del Madrid de entonces; y en los personajes, "mujeres que llaman del partido", "viejos verdes", "embaucadoras", casi podemos seguir el elenco de cualquier obra plautina.

Aunque en páginas posteriores hemos de volver sobre la relación de Galdós y la bohemia, este es el momento en el que podemos aportar la opinión de Claire Nicolle Robin sobre cómo el escritor canario esboza la figura de la "mujer moderna" en sus novelas:

"[...] una época en que la Bohemia es a la vez tema literario y realidad social e histórica, de pensar la Bohemia como metáfora de otra sociedad posible. Por lo cual en las doce novelas de Benito Pérez Galdós consideradas se va esbozando, poco a poco, la figura de la Mujer Moderna, bohemia por excelencia, ya que se desgarrar de las costumbres al uso, por medio de tres figuras femeninas que encarnan una a una las tres fases de la liberación femenina, en su correspondencia histórica, liberación que supone, sin embargo, el cambio de las normas que rigen la sociedad y la mente de la gente." (Robin 2007, 219)

Los personajes femeninos galdosianos de los que trata el artículo de Robin muestran a la mujer seducida, Lucila, a la mujer que usa el matrimonio como tapadera de sus seducciones, Virginia o *Mita*, y a la mujer que decide utilizar su cuerpo para conseguir salir de la pobreza, Teresa Villaescusa; todas ellas en la serie *Episodios Nacionales*. Como estos tipos hay más en la obra del autor canario, por ejemplo en las Novelas Contemporáneas, como la seducida Fortunata, o, en *La de Bringas*, Rosalía que se ofrecerá carnalmente a los conocidos de su marido para poder

²³⁵ Pérez Galdós estuvo en la Central entre 1862 y 1868.

mantener el ritmo de vida al que le cogió gusto mientras vivió en la corte de Isabel II. Robin define a estas protagonistas:

"No suele ser la mujer, si bien el centro, la principal protagonista de la Bohemia: es necesaria pero más como accesorio, «atrezzo» que real persona. Además, viene marcada desde el principio por unos rasgos que la van a definir durante casi un siglo, desde Henry de Murger (1848) hasta Vidal y Planas (1919), pasando, claro, por Dicenta.

Suele ser, por supuesto joven, guapa, pobre, ganándose el pan al sudor de sus dedos, más tarde, al final del siglo, será actriz, y más tarde aun, por los años 10 y 20, prostituta -la Ceres de Vidal y Planas- pero siempre, víctima de una sociedad. No es forzosamente «libertina» en el sentido con que se entendía en el XVIII; es, en general, una mujer del pueblo. La cual, puede, sin embargo, ascender a cortesana." (Robin 2007, 220)

De algún modo, pues, volvemos a encontrarnos con el personaje de la *scortum* plautina, que también fue "atrezzo" de las comedias latinas, pero estudiada desde un punto de vista muy diferente por ese gran investigador del espíritu femenino que fue Galdós, quizá, acicateado por las anécdotas con las que completaba sus lecciones el profesor Camús en la Central, tal como hemos indicado cuando hemos revisado el manual de Regules. Sobre la bohemia, como decíamos, volveremos en los apartados siguientes de este trabajo.

También rememora Galdós el particular interés por el humanismo renacentista latino, encarnado en Vives, El Tostado y Erasmo, del profesor Alfredo Adolfo Camús (García Jurado 2004, 138). Pérez Galdós dejó constancia del aprecio y conocimiento que sentía hacia los eruditos hispano-latinos en otra de sus novelas, *La Fontana de Oro*, donde aparece una descripción del personaje Elías Orejones:

"Ya tenía doce años; allí creció su reputación, y a poco fue tan gran latino, que ni Polibio, ni Eusebio, ni Casiodoro se le igualaran.

[...] Elías estudió en Alcalá cánones y teología. Durante sus estudios, en que mostró grande aplicación, los maestros no cesaron de poner en las mismas nubes al que tanto honraba la ilustre estirpe de los Orejones. Unos esperaban en él un Luis Vives, otros un Escobar; cuál un Sánchez; cuál un Vázquez o un Arias Montano. Y efectivamente, el joven era aplicado. Pasábase las noches en vela, devorando a Eusebio, a Cavalario y a Grotius. Atarugábase con enormes raciones diarias del libro *De locis theologices*, y cuando iba a clase descollaba entre todos. Entonces principiaron a marcarse los rasgos fundamentales de su carácter, el cual consistía en orgullo muy grande, unido a gran sequedad de trato y a rigidez de maneras, por lo cual sus compañeros no le tenían ningún cariño." (Pérez Galdós 1906, 46 y 47)

Por otra parte, en la posición estética de Camús, y que de paso parece asumir Galdós, destaca el rechazo a la "moderna escuela literaria francesa" (García Jurado 2004, 138). Vamos ahora a fijarnos en otro pasaje de la novela *La Fontana de Oro* para analizar cómo se refleja este pensamiento sobre la Literatura en el autor canario. El pasaje comienza con una crítica a la cultura del siglo precedente, el siglo XVIII, que según el narrador es el que ha formado a su personaje, Ramón:

«Vamos, Ramoncillo -dijo el Doctrino-, léenos un poco de esa tragedia para llorar, que llamas *Petra*».
 -¿Qué Petra ni Petra? -replicó el poeta-. No seas bárbaro: *Fedra* querrás decir.
 -Lo mismo me da Fedra que Pancrasia.
 -Ya he dejado ese asunto... eso no es nuevo. Ahora lo que conviene es un asunto patriótico.
 -Eso me gusta.
 -Al fin me decidí por los Gracos... Amigos, ¡qué hombres eran aquellos!
 -A ver -dijo el Doctrino-. Léenos algo de esos grajos. Debe ser cosa graciosa.
 -Pero ven acá, loco -dijo Javier-: ¿por qué no haces una tragedia de cosas del día en que salgan hombres como estos de ahora?
 -No seas tonto -dijo el poeta riendo con la mayor buena fe-: ahora no hay héroes.
 -Majadero, ¿pues cómo llamas a Churruca, a Álvarez y a Daoiz?
 -Sí; pero esos son héroes de casaca.
 Ramón tenía talento y facultades de poeta; pero había nacido en una época funesta para las letras. El frío clasicismo agostaba en flor los

ingenios que, educados en la retórica francesa, y siguiendo los principios del prosaico Montiano, del rígido Luzán, del insoportable Hermosilla, no atinaban a utilizar los elementos poéticos que en aquel tiempo nuestra sociedad les ofrecía.

El pueblo, alimentador de los teatros, no comprendía el alto ditirambo de griegos y romanos; y al mismo tiempo, ningún poeta acertaba a poner héroes españoles en la escena. Nasarre en tanto llamaba bárbaro a Calderón, y *La vida es sueño* no era más que delirio. Aquella restauración clásica fue fecunda para la comedia, porque produjo a Moratín hijo. Pero el drama, la fábula patética que retrata las grandes conmociones del alma y pinta los más visibles caracteres de la sociedad, no existía entonces.

Se hacían algunas tragedias, obras pálidas y sin vida, porque no eran animadas por la inspiración nacional, ni nuestro pueblo vivía en ellas, ni nuestros héroes tampoco. Ya sabemos lo que son héroes tiesos, acartonados, de las tragedias clásicas: siempre los mismos. No se concibe el amor a la libertad sin *Bruto*, ni el odio al imperio sin *Cinna*. ¿Cómo puede haber pasión sin *Fedra*, y fatalidad sin *Edipo*, y parricidio sin *Orestes*, y rebelión sin *Prometeo*, y amor a la independencia sin *Persas*? En tiempo de nuestro amigo Ramón, los jóvenes creían esto; y había algunas personas graves que encontraban a Crebillon más inspirado que Lope, y a Rotrou más grande que Moreto²³⁶. (Pérez Galdós 1906, 97 y ss.)

La novela está ambientada en 1821, momento cultural en el que todavía en España se vive bajo los influjos del Neoclasicismo. El narrador hace un repaso a los eruditos de aquel momento en cuanto a las ideas estéticas: Ignacio de Luzán, Agustín Montiano, Blas Antonio Nasarre. Todos ellos pertenecientes a la Academia del Buen Gusto que se reunió en Madrid entre 1749 y 1751 en un lugar cercano a *La Fontana de Oro*. Leemos en estas líneas una dura crítica del narrador a la literatura producida durante la Ilustración, con frases como "Había nacido una época funesta para las letras" o "El frío clasicismo agostaba en flor los ingenios" y de la cual solo salva a "Moratín hijo". Después de la crítica a la literatura afrancesada del XVIII, el narrador de la *Fontana de Oro* deja claro que para

²³⁶ Se trata del Capítulo XI de la novela, titulado "La tragedia de los Gracos". La novela lleva un breve prólogo fechado en 1870 (Pérez Galdós 1906, 5).

él los héroes clásicos eran "héroes tiesos, acartonados" porque representaban, cada uno, un solo valor inmutable: amor a la libertad, odio al imperio, pasión, fatalidad, parricidio, rebelión, amor a la independencia. Finalmente hay una reacción contra el afrancesamiento que descalifica a los grandes autores del Siglo de Oro español. En esta reacción debemos encuadrar la mención a los dramaturgos franceses "Crébillon" y "Rotrou". Curiosamente, Jean de Rotrou, escritor del siglo XVII, adaptó a la escena francesa dos obras plautinas: *Les captifs, ou Les esclaves* (1640) y *Le naissane d'Hercule, ou L'Amphytrion* (1650); Prosper Jolyot de Crébillon escribió un par de tragedias latinas (como la que quiere escribir el personaje de Galdós): *Catilina* (1748) y *El triunvirato o la muerte de Cicerón* (1748).

Similares ataques contra la literatura romántica y la literatura naturalista se encuentran en otros pasajes de sus obras. Así, si volvemos a *Un tribunal literario* vemos enfrentadas dos propuestas para un mismo argumento. La primera que aparece es naturalista:

"-Yo haría lo siguiente, -continuó-: le supondría muy desesperado sin saber qué hacer para comunicarse y entablar relaciones con la dama de enfrente. Suprimo eso del pajarito, que es insufrible. (La poetisa dejó traslucir, con un movimiento de indignación, su ultrajado amor de madre.) Él piensa unas veces meterse a bandido para robar a la dama; otras se le ocurre quemar la casa para sacar a la señora en brazos. Entre tanto se pone flaco, amarillo, cadavérico, con aspecto de loco o de brujo: la casa se cae a pedazos, y en su miseria se ve obligado a comer ratas. (Cantarranas cerró los ojos después de mirar al cielo con angustia.) Un día se le pasa por las mientes un ardid ingenioso, y para esto tengo que suponer que vive, no en la casa de enfrente, sino en la bohardilla de la misma casa. Modificada de este modo la escena, fácil es comprender su plan, que consiste en introducirse por el cañón de la chimenea y colarse hasta el piso principal.
-¡Qué horror! -exclamó la poetisa tapándose la cara con las manos. - ¡Se va a tizar! Si al menos tuviera donde lavarse antes de presentarse a ella.

-No importa que se tizne, -continuó el novelista.- Yo pintaría a la dama muy hermosa, sí, pero con una contracción en el rostro que denota sus feroces instintos. Ha tenido muchos amantes; es mujer caprichosa, uno de esos caracteres corrompidos que tanto abundan en la sociedad, marcando los distintos grados de relajación a que llega en cada etapa la especie humana. Ha tenido, como decía, muchísimos querindangos, y al fin viene a enamorarse de un negro traído de Cuba por cierto banquero, que es un agiotista inicuo, un bandolero de frac.

Con estos antecedentes, ya puedo desarrollar la situación dramática, de un efecto horriblemente sublime. Veamos: ella está en su cuarto, lánguidamente sentada junto a un veladorcillo, y piensa en el Apolo de azabache, charolado objeto de su pasión. Hojea un álbum, y de tiempo en tiempo su rostro se contrae con aquel siniestro mohín que la hace tan espantablemente guapa. De repente se siente ruido en la chimenea: la dama tiembla, mira, y ve que de ella sale, saltando por encima de los leños encendidos, un hombre tiznado: en su delirio cree que es el negro: domínala al mismo tiempo el estupor y la concupiscencia. La luz se apaga ¡Pataplum!... ¿Qué les parece a ustedes esta situación?

-Digo que es usted el mismo demonio o tiene algún mágico encantador que lo inspire tan admirables cosas -respondí confuso ante la donosa invención de D. Marcos, que me parecía en aquel momento superior a cuantos, entre antiguos y modernos, habían imaginado las más sutiles trazas de novela.

La poetisa estaba un tanto cabizbaja, no sé si porque le parecía mejor lo suyo o porque, teniendo por detestable el engendro de D. Marcos, consideraba, a qué límite de fatal extravío pueden llegar los más esclarecidos entendimientos. No estará de más que con la mayor reserva diga yo aquí, para ilustrar a mis lectores, que la poetisa tenía, entre otros, un defecto que suele ser cosa corriente entre las hembras que agarran la pluma cuando sólo para la aguja sirven: es decir, la envidia.

Pues verán ustedes ahora -continuó D. Marcos- cómo armo yo el desenlace de tan estupendo suceso. A la mañana siguiente hállase la dama en su tocador, y ha gastado dos pastas de jabón en quitarse el tizne de la cara. Su rabia es inmensa: está furiosa; ha descubierto el engaño, y en su desesperación da unos chillidos que se oyen desde la calle. El joven, por su parte, trata de huir, al ver el enojo de la que adora. Quiere matar al desconocido mandinga, de quien está celosísimo; pero en lugar de bajar la escalera, se ve obligado a subir por el mismo cañón de la chimenea para no ser visto de cierto conde que entra a la sazón en la casa.

La fatalidad hace que no pueda subir por el cañón, habiendo sido tan fácil la bajada; y mientras forcejea trabajosamente para ascender, resbala y cae al sótano y de allí, sin saber cómo, a un sumidero, yendo a parar a la alcantarilla, donde se ahoga como una rata. La ronda le encuentra al día siguiente, y le llevan, en los carros de la

basura, al cementerio. Como aquí no tenemos Morgue, es preciso renunciar a un buen efecto final.

Así habló el realista D. Marcos." (Pérez Galdós 1889, 255 a 257)

Esta trama es una adaptación libérrima de *Anfitrión*, pues presenta la confusión de identidades, ya que la dama cree que el tiznado es el negro de Cuba y recibe como amante al impostor sin sospechar nada hasta la mañana siguiente, cuando tiene que limpiarse el tizne de la cara.

Después, otro de los cuatro jueces literarios que atienden al joven aspirante a literato, propone la trama romántica:

"Pues bien; yo figuraría mis personajes en el siglo XVII, y abriría la escena con gran ruido de cuchilladas y muchos pardiecos y voto a sanes; después el ir y venir de los alguaciles y, por último, la voz cascada de una vieja alcahueta que acude con su farolito a reconocer la cara del muerto.

Todos nos mirábamos, sorprendidos ante el pintoresco cuadro que en un periquete había trazado aquel maestro incomparable.

«El joven pobre que ha puesto usted en la bohardilla, donde está muy retebién, le figuraría yo un hidalgo de provincias, sin blanca y con malísima estrella. Ha llegado a Madrid en busca de fortuna, y solicita que la hagan capitán de Tercios, para lo cual anda de ceca en meca, sin poder conseguir otra cosa que desprecios. La dama de enfrente es de la más alta nobleza, hija de algún montero mayor de la casta real, o cosa por el estilo, lo cual hace que tenga entrada en palacio, y sea bienquista de reyes, príncipes e infantes. Meteremos en el ajo algún rapabarbas o criado socarrón que haga de tercero, porque novela o comedia sin rapista charlatán y enredador es olla sin tocino y sermón sin Agustino. ¡Y cómo había yo de pintar las escenas de tabernas, las cuchilladas, las pendencias que dirige siempre un tal maese Blas o maese Pedrillo! ¿Pues y las escenas de amor? ¡Qué discreción, qué ternezas, qué riqueza metafórica había yo de poner allí! Carta acá, carta allá, y entrevista en las Descalzas todos los días, porque la condesa vieja es tan devota, que no se mueve un clérigo ni fraile en las iglesias de Madrid sin que ella vaya a meter sus narices en la función. El hidalguillo tañe su laúd que se las pela, y la dama le manda décimas y quintillas. Ambos están muy amartelados. Pero cata aquí que el padre, que es un condazo muy serio, con su gorguera de encajes que parece un sol, gran talabarte de pieles y unos gregüescos como dos colchones, quiere que se case con D. Gaspar Hinojosa, Afán de Rivera, etc., etc., etc., que es contralor, hijo del virrey de Nápoles y secretario del general qué sé yo cuántos, que ha

tomado a Amberes, Ostende, Maestrich u otra plaza cualquiera. El Rey tiene un gran empeño en estas nupcias, y la Reina dice que quiere ser madrina del bodorrio. Ahora es ella. La dama está fuera de sí, y el hidalguillo se rompe la cabeza para inventar un ardid cualquiera que le saque de tan espantoso laberinto. ¡Oh terrible obstáculo! ¡Oh inesperado suceso! ¡Oh veleidades del destino! ¡Oh amargor de la vida! Lo peor y más trágico del caso es que el padre se ha enterado de que hay un galán que corteja a la niña, y se enfurece de tal modo, que si le coge, le parte la cabeza en dos con la espada toledana. Cuenta al Rey lo que pasa, la Reina lo echa fuerte reprimenda a nuestra heroína, y todos convienen en que el galán aquel es un majagranzas, que no merece ni descalzarle el chapín a la doncella. El mozo ya no rasca laúdes ni vihuelas, y se pasea por el Cerrillo de San Blas muy cabizbajo y melancólico. Los criados del conde le andan buscando para darle una paliza; pero escapa de ella, gracias a las tretas del socarrón de su lacayo, que no por estar muerto de hambre deja de ser maestro en artimañas y sutilezas. Los amantes van a ser separados para siempre. Y lo peor es que el D. Gaspar se enfurruña y ya no quiere casarse, y dice que si topa en la calle al pobre hidalgo, le pondrá como nuevo. ¿Qué hacer? ¡Tate!... Aquí está el quid de la dificultad. ¿Cómo desenredar esta enmarañada madeja? Pues verán ustedes de qué manera ingeniosa, con qué donosura y originalidad desato yo este intrincado nudo, en que el lector, suspenso de los imaginarios hechos, los mira como si fuesen reales y efectivos. ¿Qué les parece a ustedes que voy a inventar? ¿A ver?

Todos nos quedamos con la boca abierta, sin saber qué contestarle. Yo sobre todo, ¿cómo había de imaginar cosa alguna que igualara a los profundos pensamientos de aquel pozo de ciencia?

-Pues verán ustedes -prosiguió-. Hallándose las cosas he dicho, de repente... ¡Qué novedad! ¡Qué agudísima e inesperada anagnórisis!... Pues es el caso que el muchacho tiene un tío, oidor de Indias. Este tío oidor, que es todo un letrado y persona de pro, muere legando un caudal inmenso; [...] Aquí terminó el dictamen de D. Severiano Carranza, fénix de los literatos." (Pérez Galdós 1889, 267 a 271)

Tras estas propuestas, el joven aspirante deja para siempre la literatura. En este fragmento, en el que podría verse fácilmente una comedia de capa y espada del Siglo de Oro de la literatura española, también pueden verse los recursos plautinos: el criado que salva a su amo, enredador y gracioso, capaz de inventar mil embustes; la anagnórisis, final que resuelve *Cistellaria* y otras.

Se refleja en estos textos la conciencia de etapas literarias que tiene Pérez Galdós. Los personajes que representan estas etapas difieren en edad como para ser de dos generaciones diferentes, el romántico más veterano, el naturalista algo más joven, el nuevo aspirante a literato un jovencito de finales del XIX.

Nos encontramos, por tanto, con que Pérez Galdós sigue las enseñanzas de su maestro Camús y se mantiene apegado al canon clásico que proclama como modelos eternos a los autores de la Edad de Oro de las letras latinas (García Jurado 2004, 142). En esto coincide con "Clarín" y con Blasco Ibáñez. Y también coincide con ellos en que su visión de los autores grecolatinos ya no es de venerarlos como a autoridades, sino como a escritores de la Literatura Griega y de la Literatura Latina, esto es, tiene conciencia de una Historia de la Literatura que refleja en sus obras de ficción.

8.2. Plauto y la bohemia. La figura de Vicente Blasco Ibáñez

Hemos visto en este trabajo que la editorial Prometeo, con Vicente Blasco Ibáñez (1867-1928) como director literario, puso en marcha una colección de clásicos que durante la "Edad de plata" fue la que más títulos de Plauto publicó traducidos al español. Pero el interés que Blasco tuvo por el comediógrafo latino es también evidente en su obra de creación. En su novela *Sónnica la cortesana* encontramos a Plauto, esta vez como personaje, a medio camino entre la realidad histórica y la vida imaginaria.

Sónnica la cortesana, durante la "Edad de plata" de la Cultura Española, se publicó en 1901, 1904, 1919, 1923 y 1925, y, fue traducida al inglés, al francés, al portugués, al alemán y al italiano entre 1905 y 1924 (Ramos 2001, 114). Relata, en el prólogo titulado "Al lector", que la obra

era un deseo de adolescencia (Blasco 1998, 7 y 10). Se trata de una novela histórica, alejada de las novelas de costumbres que había publicado hasta el momento y que seguiría publicando después. El argumento de *Sónnica* relata la vida de la ciudad de Sagunto en el siglo III a.C. y su destrucción por parte de Aníbal, lo que marcó el inicio de la Segunda Guerra Púnica para Roma.

En “Al lector”, Blasco Ibáñez también cuenta que siendo estudiante prefería los paseos por la orilla mediterránea a entrar en la Universidad donde cursaba Derecho. Pero embarcarse en el proyecto de esta novela le obligó a estudiar:

“Tuve que realizar vastos y monótonos estudios para no desistir de mi empeño. Casi siempre, en libros de esta clase, el éxito responde con parquedad a las grandes labores preparatorias que exigen. Necesité rehacer mis estudios latinos del bachillerato para leer algunas obras antiguas que tratan de la heroica resistencia de Sagunto y su destrucción.” (Blasco 1998, 8 y 9)

La obra tiene una deuda especial con Silio Itálico:

“Pero yo aprovecho la ocasión para declarar lealmente que *Sónnica* es una novela que debe mucho a otro libro. Para escribirla me inspiré en el poema sobre la segunda guerra púnica del poeta latino Silvio [sic] Itálico, autor romano del principio de la decadencia, nacido en España.” (Blasco 1998, 9)

Leemos en este párrafo un conocimiento por parte de Blasco Ibáñez de un poeta que encuadra en un periodo histórico, “la decadencia”. De la concepción que tenía Blasco Ibáñez de una Historia Literaria tenemos una pequeña muestra en el prólogo que escribió en 1919 para la traducción de la Editorial Prometeo de la novela *Al revés* de Joris-Karl Huysmans²³⁷. En este prólogo se queja Blasco del desprecio con el que Huysmans trata a los

²³⁷ Traducción del novelista Germán Gómez de la Mata.

autores latinos de primer orden "para ensalzar, en cambio, a poetas de la decadencia, poco conocidos" (Blasco *apud* Amezúa 2001, 206)²³⁸.

El uso de la palabra "decadencia" para referirse a un conjunto de autores latinos que escribieron tras la Edad de Oro de la época de Augusto es claramente una visión histórica de la Literatura Latina que se encuentra en la obra de Desirée Nisard titulada *Études de mœurs et de critique sur les poètes latins de la décadence* (1834) (García Jurado 2004, 122). Pero el término "decadencia" también da nombre a uno de los varios movimientos estéticos que se dieron a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, sobre todo en Francia: el decadentismo. Blasco, que está viviendo el momento y contemplando cómo la juventud francesa más "inconformista y rebelde, refinada y soñadora" (Huysmans 2012, 15) acepta con entusiasmo el arte decadente, arremetía contra *À rebours* sin darse cuenta de que, de algún modo, estaba repitiéndose una forma de entender lo artístico como no había ocurrido desde el comienzo del fin del imperio romano.

Siguiendo a Gianotti (2006, 74), la clasificación de los escritores en edades caracterizadas por metales tiene un antecedente ilustre en Hesiodo donde el "mito de las razas" narra "por metales" historias de progresiva decadencia. Uno de los autores medievales que utilizó este sistema de división fue Aimericus de Anguleme, que situó a Salustio, Virgilio, Ovidio y los mayores poetas latinos en el "género áureo", a Ennio, Plauto, Cicerón, los gramáticos y Boecio en el "argénteo" y otros caerían aún más bajo, en el género "broncíneo". Se abre de esta manera el camino para que se produzca la representación de procesos de degeneración o decadencia que se pueden multiplicar hasta el infinito, si a la edad de los metales cada vez

²³⁸ Un estudio sobre la conciencia en Huysmans de la Historia Literaria puede verse en el artículo ya citado de García Jurado (2004).

menos preciosos se añade la edad de madera y la de fango, tal como las introdujo el polémico Scioppius (1576-1649). Esta división por edades será seguida incluso por F. A. Wolf, “orígenes, progresos y decadencia de las letras de Roma” (Gianotti 2006, 84).

Algunos aspectos de la cuestión de la decadencia en la historiografía literaria han sido estudiados por García Jurado (2012c). Sobre la base de lo apuntado por Gibbon y Montesquieu acerca de las causas que pudieron provocar la caída del imperio romano, García Jurado ha intentado responder a la pregunta de por qué se pasa de un tiempo de esplendor a otro de decadencia en la literatura. Propone el estudio de tres posibles respuestas: razones geográficas, razones políticas y razones morales. Estas últimas son las que nos interesan ahora y las que vamos a desarrollar. Partimos de lo constatado por García Jurado:

“Nisard atribuye la decadencia de la literatura romana al individualismo y la pérdida de carácter formativo de la literatura, dado que tras poetas como Lucrecio, Virgilio y Horacio, cuya obra encarna «la mejor poesía, la más filosófica, la que ofrece una reflexión más completa acerca del hombre, y la que contiene más enseñanzas para la conducta de la vida» (Nisard 1834, X), la literatura latina ha adquirido un absurdo individualismo que degrada el arte. La tesis de Nisard tiene validez universal, y puede aplicarse asimismo a la poesía francesa contemporánea, como apreciamos en el capítulo dedicado a Lucano («Lucaïn ou la Décadence»), donde el propio Nisard aprovecha para extraer ciertas semejanzas entre la poesía de los tiempos de Lucano y la de su propia época, que será igualmente tachada de decadente. Nisard no sospechaba que el término «decadente» iba a ser aceptado por aquellos poetas modernos que criticaba, adquiriendo de esta forma un nuevo sentido estético, ahora unido a la idea de renovación y, en definitiva, a la modernidad.” (García Jurado 2012c, [blog])

Lucano, por tanto, parece el autor decadente por excelencia, pero a él se unen otros también gracias a las “razones morales”. Repasemos lo que se dice sobre este autor, y otros, en la novela de Huysmans que ha

dado pie a esta parte de nuestro estudio. El decadente protagonista de *À rebours*, relato que no deja de ser la “vida imaginaria” del duque Jean Floressas des Esseintes, tiene unas ideas muy claras acerca de la literatura latina que se narran en el capítulo tercero:

“Una parte de las estanterías adosadas a las paredes de su despacho, anaranjado y azul, estaba exclusivamente cubierta por obras latinas, por esas que las mentes domesticadas por las deplorables lecciones machaconamente repetidas en todas las Sorbonas designaban bajo el nombre genérico de «la Decadencia».

En efecto, Des Esseintes no se sentía apenas atraído por la lengua latina que se practicó en aquella época que los profesores siguen llamando todavía con obstinación «el Siglo de Oro». Esta lengua reducida, con giros y construcciones muy limitados y casi invariables, sin flexibilidad en la sintaxis, sin colorido ni matices; esta lengua, raspada en todas las costuras de su vestido, podada de las expresiones rudas, pero a veces de gran valor imaginativo, procedentes de épocas anteriores, podría, como máximo, servir para proclamar las mismas rimbombantes cantinelas y los mismos vagos tópicos repetidos de forma reiterada y constante por los retóricos y los poetas, pero resultaba tan insulsa y tan aburrida [...]” (Huysmans 2012, 148 y 149)

Tras opinar, desmitificadoramente, de Virgilio, Catulo, Horacio, Cicerón, César, Tito Livio, Séneca, Suetonio, Tácito, Juvenal y Persio, nos revela sus preferencias:

“Descuidando a Tibulo y Propertio, Quintiliano y los dos Plinios, Estacio, Marcial de Bilbilis [*sic*], incluso a Terencio y a Plauto, cuyo lenguaje lleno de neologismos, de palabras compuestas y de diminutivos podía agradarle, el verdadero interés de Des Esseintes por la lengua latina empezaba por Lucano, pues en él esta adquiría una nueva amplitud y se hacía más expresiva y menos seca. La construcción elaborada de los versos esmaltados y cubiertos de joyería de Lucano, le cautivaba, pero su exclusiva preocupación por la forma, su sonoridad timbrada, su brillo metálico, no llegaban a ocultarle por completo el vacío de las ideas y la ampulosa hichazón que desfiguran una obra como *La Farsalia*.

Pero el autor que de verdad le gustaba y que le hizo excluir para siempre de sus lecturas las rotundas y sonoras habilidades de Lucano, era Petronio. Este sí que era un observador perspicaz, un

analista delicado, un pintor maravilloso que, con toda tranquilidad, sin prejuicios prestablecidos, sin odio y sin apasionamiento, describió la vida cotidiana de Roma contando, en los vivos y ágiles capítulos del *Satiricón*, las costumbres de su época.

Anotando los hechos en su propio desarrollo, constatándolos de una manera definitiva, mostró con todo detalle la existencia común de la gente, con sus episodios, sus bestialidades, sus instintos." (Huysmans 2012, 151 y 152)

Pocos más autores latinos llamaban la atención del duque decadente, solo Apuleyo:

"Después de Petronio, su colección de escritores latinos pasaba al siglo II de la era cristiana, saltando por encima del declamador Frontón, con sus giros caducos y mal remozados, y dejando también a un lado las *Noches Áticas* de su discípulo y amigo Aulo-Gelio, espíritu sagaz y fisgón pero escritor atascado en un fango viscoso, y se detenía en Apuleyo, cuyas obras poseía en la edición «princeps», en infolio, impresa en Roma en 1469.

Este africano le resultaba agradable y divertido; en sus *Metamorfosis* la lengua latina llegaba a su apogeo, arrastrando en el impulso de su riada limos y aguas diversas, procedentes de todas las provincias del Imperio, confundiéndose y mezclándose todas ellas en un colorido extraño, exótico, casi nuevo; amaneramientos y detalles inéditos de la sociedad latina encontraban el molde apropiado en unos neologismos inventados para responder a las necesidades de la conversación, en un rincón de la zona romana de África." (Huysmans 2012, 154)

Finalmente, los autores latino-cristianos le interesaban más por su vida personal que por sus obras de creación -de nuevo el gusto por los datos biográficos, las vidas- y así desgrana toda la relación de escritores latinos tardíos hasta el siglo X.

Por tanto, según leemos en el primer pasaje transcrito, los autores latinos preferidos por los decadentes son aquellos que en las "Sorbonas" eran encuadrados en la "Decadencia". Es decir, Lucano, Petronio y Apuleyo, que pertenecían a esta etapa de la literatura latina, al parecer por dos razones:

a) su latín

b) sus temas

En cuanto a la lengua latina que utilizaban, no era el latín impoluto y normativo del “Siglo de Oro”, sino que era un latín que recogía el habla de la calle, que contenía neologismos, que evidenciaba la mezcla de las diferentes lenguas de los diversos territorios que constituían a la sazón el imperio romano. Por eso se menciona a Plauto, por su lengua apartada de la del “Siglo de Oro” y que a Des Esseintes resultaba “agradable”, el *sermo cotidianus*, como lo calificó Leo (Leo *apud* Pasetti 2010, 101). En cuanto a los temas, la descripción de la vida íntima del pueblo, de sus “instintos y bestialidades”, era lo que más apreciaba el duque, así como las biografías de los autores (que ya hemos visto que no existen, que deben “imaginarse”), y los asuntos “realistas” por mostrar lo cotidiano, lo carnal y descarnado. Por eso, también debería mencionarse a Plauto, tan maltratado durante siglos por mostrar el submundo de los esclavos y las cortesanas y por usar el latín arcaico y lleno de exabruptos de la calle.

Pero Plauto no es un autor de la “decadencia”, sino un autor anterior al Siglo de Oro de la literatura latina. Aun así, Huysmans lo menciona y no de forma desfavorable. Posiblemente porque los decadentes pertenecen a un grupo más amplio, el de los bohemios, que está compuesto por grupos de personajes variados, aunque todos tenían en común su rebeldía contra la sociedad burguesa (Vilar 1987, 22). Uno de estos grupos de bohemios veía en Plauto cierta representación de su modo de vivir en la “Edad de plata” de la Cultura Española.

En la introducción de Juan Herrero a la novela de Huysmans que estamos siguiendo, se menciona que la bohemia se produce por la “crisis de fin de siglo”, entre 1880-1886, que se está viviendo en Francia:

“Esta crisis se presenta como una oleada de pesimismo, de rebeldía y de insatisfacción frente a las realidades de la sociedad y de la cultura burguesas modernas. [...] La prensa de estos años también se hace eco de las diversas vicisitudes que va adoptando la rebeldía y el pesimismo de la juventud: bohemia literaria, dandismo, sensibilidad neurótica, nihilismo, «decadentismo», inclinación hacia el misticismo, etc.” (Huysmans 2012, 12 y 13)

Sabemos que la bohemia comienza en Francia a mediados del siglo XIX y está muy relacionada con el Modernismo, ideología artístico-filosófica que intenta explicar qué pasa en el proceso de la modernización, de la aparición de la clase burguesa, de la industrialización, en un mundo en el que todo cambia, en el que aparece el desarrollo material y personal, que promete la liberación de la esclavitud del trabajo (Vilar 1987, 22). A la bohemia le pone nombre y la clasifica Henry Murger (1822-1861) en *Escenas de la vida bohemia*. El texto había aparecido como folletín en el periódico *Le Corsaire* entre 1845 y 1849, en 1852 se convertiría en el libro *Scènes de la vie de bohème* y aún sería retocado para la edición de sus *Obras completas* en 1859. De esta obra el propio Murger hizo una adaptación teatral, *La vida bohemia* (París [Varietés] 1849), que inspiraría las óperas de Giacomo Puccini (Turín [Regio] 1896) y la de Ruggiero Leoncavallo (Venecia [La Fenice] 1897) o la opereta *Das Veilchen vom Montmartre*²³⁹ (Viena [Johann Strauss] 1930) del húngaro Imre Kálmán Koppstein. Estas fechas muestran que la bohemia, de la que forma parte el “decadentismo” no es un fenómeno que abarque solamente los últimos años del siglo XIX. Podemos fijar su comienzo junto al del romanticismo europeo, si seguimos a Luis Antonio de Villena:

²³⁹ *La violeta de Montmartre*.

"El prerromántico William Beckford²⁴⁰ sería el primer dandi, el ejemplo al que siguió Byron. Byron gestó la idea del romanticismo europeo, no la literatura, fue su actitud vital, que llega a Goethe y dice que Byron es el presente, ni el pasado ni el futuro, «vive ahora», como en el Renacimiento [...] El romanticismo aspira a una gran revolución moral. [...] Byron pone la imagen del «maldito»; los románticos quieren un bien que se parece al mal, Satán es el más bello muchacho. Es una forma distinta de bien, y lo que la sociedad entiende por bien es el verdadero mal. Esto les relaciona con los cátaros, herejes medievales que creen que vivimos en la creación del Mal, la que hizo Satán [...] El bohemio nace en el romanticismo que quiere crear una sociedad basada en el arte y no en el mercantilismo. Lo describe Murger a través de Rodolfo y Mimi que inspirarían *Bajo los puentes del Sena* que es un cuplé²⁴¹. Son pobres e idealistas. Después aparece el bohemio que se une al esteta y se van haciendo menos idealistas y se enfrentan a la sociedad y llegan a vivir en tal grado de miseria que le llaman «golfemia», como el escritor Pedro

²⁴⁰ William Thomas Beckford (1760-1844) novelista, crítico de arte, escritor de crónicas de viajes y político. En 1782 viajó a Italia y escribió *Dreams, Waking Thoughts and Incidents* (1783). Poco después escribió su novela gótica *Vathek* (1786), escrita originalmente en francés. A causa de su carácter onírico y fantasioso se ha considerado a esta novela uno de los precedentes históricos del surrealismo literario. Una continuación de tres *Episodios de Vathek* no fue descubierta hasta 1909. Otra de sus obras destacadas es *Letters from Italy with Sketches of Spain and Portugal* (1834). Marginado por la más pacata sociedad de entonces, se encerró en los terrenos de Fonthill tras un largo muro de seis millas lo suficientemente alto como para impedir la entrada a cazadores de zorros y liebres y decidió construir, como Felipe II, un monasterio alledaño a su casa. Como base de su propia biblioteca adquirió entera la del historiador Edward Gibbon (nota de la autora).

²⁴¹ *Bajo los puentes del Sena* (vals) 1933, letra: Rafael de León y Salvador Valverde, música: Manuel López-Quiroga, interpretado en su estreno por Raquel Meller: Noche de verano/ en la *Plas Pigal*./ Iba yo sin rumbo y sin rumbo él,/ y sin darnos cuenta, como algo fatal,/ nos unió el destino trágico y cruel./ Luces en el cielo claro de París,/ música en el aire, aspas del *Mulán*./ Él como Roberto, yo como Mimí/ nos sentimos presos en el mismo afán./ Y al pedirle alegre: – ¡Llévame al *Mulán*!/ él me dijo triste: – *Ma petí cherí, ye ne pa d'aryant*. / Bajo los puentes del Sena/ se abrió a sus besos mi boca en flor./ Bajo los puentes del Sena/ fue mi primera noche de amor./ Bajo los puentes del Sena/ vivimos horas de eternidad,/ de amor y venturas,/ bohemia, ternuras/ y felicidad./ La bohemia aquella para mí pasó./ Sueños de misterio y amor que se fue./ Ya París es mío y ahora luzco yo/ joyas y vestidos de la *rue la Pé*./ Una noche fría del invierno gris/ en auto salimos desde el *Tabarán*./ y por ver cubierto de nieve París/ fuimos donde locos y mendigos van./ Y entre el hampa aquella le reconocí./ Fracasado, dijo: – *Ma petí cherí, ye ne pa d'aryant*./ Bajo los puentes del Sena/ mi boca amante le dio calor./ Bajo los puentes del Sena/ fue mi segunda noche de amor./ Bajo los puentes del Sena/ quise ofrecerle felicidad;/ mas en su locura cambió mi ventura/ por su libertad (nota de la autora).

Luis Gálvez²⁴² que sigue el modelo de Verlaine, el cual murió en la miseria, borracho, bisexual, reconocido en toda Europa; o Rimbaud [...] o el pintor Gauguin [...] o Fauve [...]” (notas de la autora a: Villena 2009)

Esta bohemia que describe Murger sería admirada e imitada en España, donde los bohemios madrileños, al menos, seguían la obra de Murger como si fuese un libro sagrado. Así lo cuenta Rafael Cansinos Assens cuando describe a los autores que pueblan la ciudad durante los primeros años del siglo XX:

“Ahora [Emilio Carrere] admiraba a Heine y a Baudelaire y también a Verlaine. Pero su ídolo era Murger, y los héroes a quienes quería parecerse eran los personajes de las *Scènes de la Vie de Bohème*, popularizados por Puccini en su ópera, de la que solía tarerar trozos, con muy mal oído, por cierto” (Cansinos 2005a, 168)

“¡Vivan los bohemios!... Los músicos callejeros... ¡los murguistas! – proclama don Antonio [Sancho]” (Cansinos 2005b, 76)

“El vino es lo que principalmente los sostiene y los infunde la exaltación lírica con que magnifican sus harapos y se creen ser verdaderamente unos bohemios de Murger, unos genios incomprendidos de los burgueses, y parodian, sin darse cuenta, las famosas escenas de *Bohème*, sin Mimi ni Musotte [*sic*], porque estos hampones sórdidos no tienen siquiera un amor de mujer [...]” (Cansinos 2005b, 124 y 125)

“Máximo Ramos, con sus melenas, su chambergo y su chalina, es una estampa anticuada de *La bohemia* de Murger. La impresión es perfecta cuando se le ve paseando en la tarde, lentamente, del brazo de una Mimi ocasional, con un aire fabuloso de lejanía y ensueño... [...] Seguirá paseando en la tarde, con una Mimi de ocasión, con su chambergo, su chalina y su cachimba, como una antigua estampa de Murger...” (Cansinos 2005c, 122 a 124)

²⁴² “Pedro Luis de Gálvez (Málaga, 1882-Madrid, 1939). Poeta. Un bandido. Con talento; de bandido y de escritor. Uno de esos personajes pintorescos e imprescindibles en una novela, pero capaces de amargarle la vida al que se cruza con él. Bibliografía: *Buitres* (Barcelona, La Prensa, 1923); *Sonetos de guerra* (Valencia, Socorro Rojo, 1938).” (Trapiello 1994, 60) (nota de la autora).

La lectura atenta de la obra de Murger, protagonizada por pseudoartistas (pintores, escritores y músicos) que malviven en las buhardillas de París, sin calefacción y sin ingresos regulares, compartiendo alguna vez sus noches con *cocottes*, que aprenden a sablear a sus conocidos, pero mantienen una comunión de camaradas entre ellos, no puede dejar de recordarnos a los personajes que nos presentaba Plauto en sus comedias, sobre todo a aquellos siervos de *Asinaria*, *Bacchides*, *Poenulus*, *Miles Gloriosus*...

Pero, hasta el momento, ningún estudio ha establecido la posible relación, quizá porque no es tan evidente, pues los personajes plautinos eran esclavos y los personajes murguianos son hombres libres. Aun así, no vamos a perder de vista esta relación, pues si bien es cierto que a ningún estudioso se le ha ocurrido relacionar a Murger con Plauto, un caricaturista de la época de Murger sí unió a los bohemios con Plauto, en concreto a los escritores que debían trabajar por muy poco dinero para los periódicos mientras alumbraban sus obras de creación originales y esperaban la fama y la riqueza que estas les comportarían.

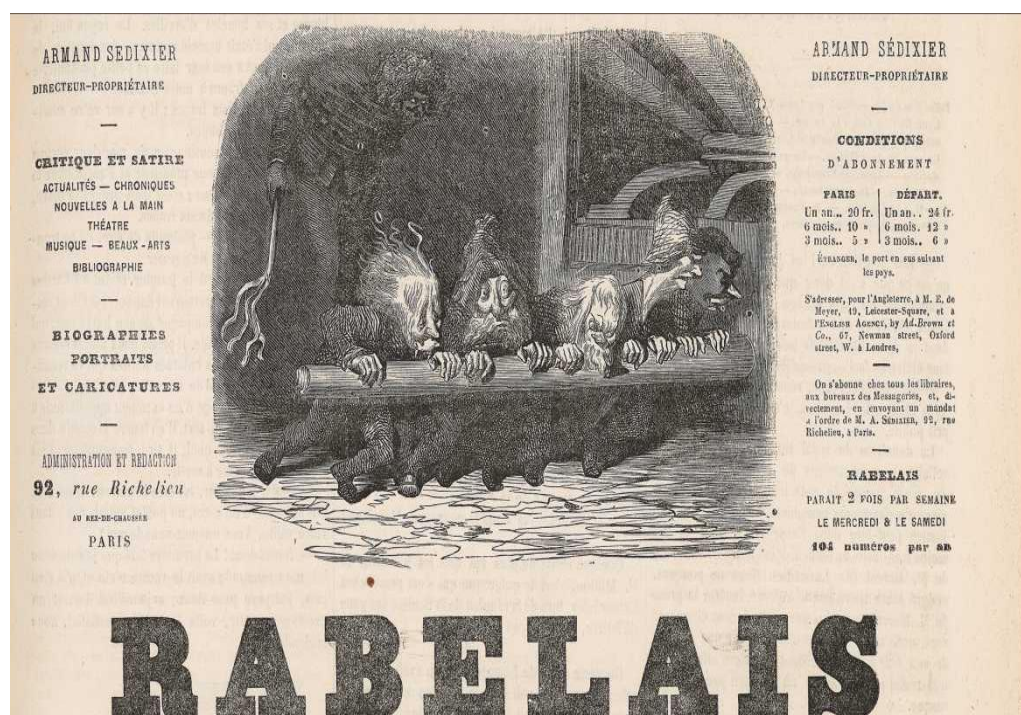
Esta situación ya resulta familiar para este trabajo, pues es la anécdota que tantas veces hemos manejado sobre Plauto y la rueda del molino. La que probablemente dio pie a los comentarios del profesor Camús, ya reseñados, sobre la "profesión de pobres" de los graduados en Filosofía y Letras, la misma que siguió repitiendo años después González Garbín desde la misma cátedra, igualmente anotada en páginas precedentes, así como el posible ejemplo que significó Plauto para los que abogaban por la abolición de la esclavitud, que hemos destacado al revisar los manuales universitarios de la "Edad de plata".

Esta anécdota vital de Plauto, por la cual, como hemos relatado, Galdós calificó al autor latino de “afortunado”, la hemos encontrado representada en la portada del número 1 del bisemanario satírico francés *Rabelais*²⁴³, que apareció en 1857:



²⁴³ “*Rabelais*, n° 7, página uno, 8 junio 1857. 36 × 24,5 cm. © BnF. Fundado por Armand Sédixier, el *Rabelais* es el arquetipo de pequeño periódico diseñado y animado por la bohemia literaria e inmerso en una efervescente pero no gratificante guerra de la longevidad. Este bisemanario sucede, el 16 de mayo de 1857, al *Triboulet-Diogenes* (2 mayo–18 mayo 1857), que ya era fusión de otros que desaparecieron y, a su vez, eran sucesores del sucesor de *L'Appel* de 1855. Prensa efímera, estos títulos voluntariamente satíricos constituyen los perfectos trampolines para los jóvenes periodistas y escritores que aquí hacen públicos sus vivos talentos” (trad. de la autora) (<http://expositions.bnf.fr/presse/grandmobile/pre_030.php?pages=pre_026,pre_030,pre_036,pre_035,pre_037,pre_061,pre_039,pre_064,pre_070,pre_066,pre_075,pre_083,pre_085,pre_090,pre_121,pre_122,pre_123,pre_140,pre_141,pre_159>).

La ilustración²⁴⁴ muestra a cinco personajes que, a modo de duendes, pues son pequeñitos y van vestidos con capuchas y calzados con babuchas, empujan la palanca de una gran rueda de molino bajo el látigo de cuatro puntas que blande un gigantón vestido al modo de un verdugo medieval:



El texto que aparece en la parte inferior son dos cartas. La primera firmada por Alfred Delvau²⁴⁵ (1825-1867) que se dirige al director del periódico preguntándose si ha sido despedido por ser, a la vez, escritor y

²⁴⁴ El "hallazgo" se lo debemos a la exposición "Luces de bohemia. Artistas. Gitanos y la definición del mundo moderno" coordinada por los Comisarios Generales Sylvain Amic y Pablo Jiménez Burillo, que la Fundación Mapfre llevó a cabo en Madrid entre febrero y mayo de 2013, en concreto a su catálogo (p. 69), que es donde aparece un fragmento de la portada de este periódico francés.

²⁴⁵ Amigo íntimo de Henry Murger al que dedica *Henry Murger et la bohème* (1866) que es una biografía detallada de la bohemia vida de Murger y un comentario sobre su libro.

periodista. A esta carta contesta el director, Armand Sèdixier²⁴⁶, diciéndole que sigue contando con él, que el periódico donde han trabajado juntos hasta el momento ha desaparecido, pero que ha surgido uno nuevo, *Le Rabelais*, y continúa contratado en las mismas condiciones.

AVIS

Ceux de nos souscripteurs dont l'abonnement cesse le 15 juin, sont priés de le renouveler immédiatement s'ils ne veulent pas subir de retard dans la réception du journal.

Les abonnés de six mois qui ont droit à l'album des 36 portraits-caricatures, in-folio, des principales célébrités contemporaines, pourront le faire retirer aux bureaux du **RABELAIS**, du 15 au 20 juillet prochain.

Tous les nouveaux souscripteurs qui s'abonnent, d'aujourd'hui au 15 juillet, **POUR UN AN**, au **RABELAIS**, auront droit à la même prime.

A. M. Le Directeur du journal **RABELAIS**.

Mon cher Directeur,

« Un bruit assez étrange est venu jusqu'à moi. »

Je débute en vers — et cependant j'ai à vous entretenir d'une prose infecte que j'ai là, sur ma table, et que j'ai hâte de secouer par ma fenêtre.

Il s'agit de lettres écrites par un monsieur qui s'appelle tantôt Morand, tantôt Aumont, tantôt autrement, — mais toujours Altève.

Je ne le connaissais pas hier, je le connais aujourd'hui, j'en suis bien fâché... Mais on ne sait jamais au juste à quoi on s'expose! Dorénavant, je ne marcherai qu'entouré d'un parapet. Et puis je me ferai teindre les cheveux, car je m'aperçois qu'on ne respecte pas assez les gens blonds. — On a tort!

Vous savez, mon cher Directeur, comment s'est opérée la transformation du *Triboulet*, puisque c'est vous qui l'avez faite; — vous savez également pourquoi vous l'avez faite. Si cela intéressait un peu le public, je serais le premier à vous engager à donner d'amples détails à ce sujet, — mais cela ne l'intéresserait pas le moins du monde, et c'est tout au plus s'il est permis d'en dire ici quelques mots.

Seulement, quoique la chose soit bien dépourvue de gaieté et par conséquent d'intérêt, je me vois forcé aujourd'hui de vous prier de faire une déclaration relative au changement du *Triboulet* en *Rabelais* et à la disparition de M. Morand-Aumont-Altève de la rédaction en chef du journal.

J'ai des habitudes très-connues de modestie et d'honnêteté que j'espère bien conserver jusqu'à la fin de mes jours.

Personne au monde n'a eu l'occasion de me reprocher les habitudes contraires.

Personne, — je me trompe! — Quelqu'un l'a osé, et ce quelqu'un s'appelle M. Morand-Altève-Aumont, ou Aumont-Altève-Morand, ou Altève-Aumont-Morand, — *ad libitum*.

Il s'en va clamant partout, — dans toutes les maisons et sur tous les toits, ici et là, et encore ailleurs, — que je me suis conduit *tortueusement* à son endroit. Cette insinuation — plus que malveillante, — aurait mérité que je me condamnasse *directement* à son encre; mais je n'ai pas encore ces façons d'agir un peu brutales, quoique souvent nécessaires, je le reconnais. J'ai donné à M. Aumont-Morand-Altève (quel est encore son autre nom?), je lui ai donné deux rendez-vous auxquels il était de son devoir et de son honneur de se rendre. Il n'est venu à aucun. Il a envoyé des lettres à sa place. C'est plus prudent en effet.

Les choses en sont là. En face des étranges accusations de ce monsieur, en face surtout de son non moins étrange silence, je viens vous demander une attestation publique de ma conduite en cette affaire, et, en outre, résigner les fonctions temporaires que vous aviez bien voulu me confier.

Je resterai, si vous y consentez, votre collaborateur et votre ami.

ALFRED DELVAY.

A. MOSSIER ALFRED DELVAY.

Mon cher Monsieur Delvay,

Ma réponse est facile et courte.

La rédaction du *Triboulet* péchait par beaucoup de côtés. Le titre ne me paraissait pas heureux, en outre. Puis, la personnalité de M. Altève Morand devenait chaque jour de plus en plus envahissante, sans que ces envahissements fussent justifiés de n'importe quelle façon et par n'importe quoi.

D'ailleurs, homme nouveau sur le terrain du journalisme parisien, je ne pouvais accepter la responsabilité du passé de M. Morand comme écrivain et comme journaliste. Aux situations littéraires différentes, il faut des talents littéraires différents.

Dans l'intérêt bien entendu du *Rabelais*, j'ai dû faire comprendre à M. Morand (Altève) qu'il serait bon qu'il s'effaçât un peu, et je suis venu moi-même, de mon propre mouvement, vous prier de m'aider à porter pendant quelque temps ce fardeau qui s'appelle la direction d'un journal parisien. Vous vous y êtes refusé d'abord, puis, sur ma vive, très-vive instance, vous y avez consenti, à la condition bien expresse de n'être pas nommé rédacteur en chef, fonctions pour lesquelles, — me disiez-vous avec une modestie que vous n'avez plus le droit d'avoir, — vous ne vous sentiez pas fait. Il a bien fallu en passer par où vous vouliez. Le journal a donc cessé d'avoir un rédacteur en chef, mais il n'en a été que mieux, grâce à l'intelligent et cordial concours que vous avez bien voulu me prêter en cette circonstance.

Continuez donc, je vous en prie, à me le prêter.

J'ai trop à m'applaudir de ma résolution pour ne pas y persévérer. Si ce n'est pas pour moi, que ce soit pour le journal.

Je regrette bien sincèrement les petits et les gros ennuis que la malveillance de M. Morand (Altève) a pu vous causer. Mais comme, en cette circonstance, vous avez fait ce que vous deviez faire, il ne vous reste plus maintenant qu'à dédaigner les attaques puériles et les criaileries sans portée qui pourraient encore vous venir de ce côté-là.

Votre bien dévoué,

ARMAND SÉDIXIER.

²⁴⁶ Editor de varias publicaciones satíricas dependientes de *La presse*.

Por tanto, la caricatura representa a esos periodistas que, en realidad, son escritores, pero que trabajan en la prensa para ganar un sustento mientras les llega el reconocimiento por su obra original: son los nuevos "esclavos", los nuevos "plautos".

Estos periodistas-escritores forman la bohemia literaria en Francia, pero también en España. Lo cuenta Cansinos Assens, que comenzó a trabajar en el periódico *La correspondencia de España* en 1906 y de cuya redacción hace una semblanza que nos recuerda a la caricatura del *Rabelais*, donde el director del periódico actúa de verdugo y los redactores de "plautos" que mueven el molino, que es el diario, mientras, incluso, alguno de ellos recibe cierta violencia física y todos reciben hirientes críticas mordaces:

"Don Leopoldo [Romeo Radamés], magnífico, nos miraba a todos como si fuese el amo de aquel perro humano, sonreía y le tiraba a *Fabián*²⁴⁷ cariñosamente de la oreja, hasta hacerle gritar:

-Don *Leopoldo*... que me hace usted daño...

Y don Leopoldo le soltaba la oreja y nos miraba a todos... complacido: -¡Qué *Fabián* este!... ¡Es notable!

El granadino, laborioso, humilde, tímido ante la vida, era un motivo de asombro para aquel audaz arribista que desde una bohemia azarosa y el intento demagógico frustrado de *El Evangelio*, había sabido encumbrarse a la dirección de un periódico ministerial de gran historia y gran circulación y ahora era diputado, socio del Casino y a todas partes iba en coche. [...]

No hay duda de que *Juan de Aragón* [pseudónimo de Leopoldo Romeo] nos miraba a todos con cierto desdén y hasta con lástima..., galeotes de la pluma, literatos ilusos soñando con la gloria, y acuciados por la penuria, [...]

Pero en el fondo, quizá también envidiase los sueños de sus redactores y sádicamente se desquitase humillándoles en su calidad

²⁴⁷ "Enrique Fajardo, que firmaba con el pseudónimo de *Fabián Vidal*, un joven granadino, alto, delgado, con una nube en un ojo, al que yo conocía de *El Motín* y que Romeo había traído de la provincia adivinando su genio periodístico en las colaboraciones que desde allí enviaba a *El Evangelio*" (Cansinos 2005a, 240 y 241).

de director, tirándoles de las orejas, riñéndoles con frases intercaladas de tacos de carretero, por algún lapso, diciéndoles:

-No son ustedes periodistas –dando órdenes contradictorias de un día al otro, con la advertencia: -Y el que no esté conforme, que se vaya a la calle...

Y eso a hombres como Catarineu²⁴⁸, que tenía un prestigio literario... O *Fabián Vidal*, que nunca estaba ocioso y llegaba el primero por las mañanas, mordisqueando un mendrugo de pan del desayuno precipitado...

Pero era que aquel hombre odiaba todo lo que no fuera noticia, información-información –recalcaba-, y todo lo que fuera literatura le parecía un robo hecho a la información. Él no leía más que periódicos y pensaba que lo mismo debían hacer sus redactores... Cuando los veía con un libro en la mano o escribiendo algo que no fuera información, fruncía el gesto y murmuraba:

-¿Versitos? Así luego nos pisan las noticias... -y volvía despectivo la espalda...

Juan de Aragón odiaba a los literatos y más si eran modernistas. Así tuve ocasión de comprobarlo cuando, cediendo a su invitación –aquí puede hacerse firma-, escribí y le entregué, no hay que decir con cuánta timidez y cuánta ilusión, una crónica para aquella sección, «La Actualidad», que era el único respiradero del periódico. La puso sobre su carpeta..., pasaron varios días y, finalmente, como yo le preguntara si la había leído, me contestó sonriendo: -Sí; no encaja en el periódico... ¡Modernista!

-¿Y dónde está? Démela...

Él olímpico en su batín con entorchados, alargó la mano en dirección al cesto de los papeles... ¡Guillotina de mis sueños!" (Cansinos 2005a, 246 y 247)

En este fragmento se muestra cómo los periodistas-literatos-bohemios, y ex bohemios, de principios del siglo XX en España eran muy parecidos a los franceses. Es la idea de los títulos de dos ensayos de José Esteban²⁴⁹: *Los proletarios del arte: introducción a la bohemia* y *Contra el canon: los bohemios en España (1880-1920)* (Garmendia 2011, 53). Tal

²⁴⁸ "Ricardo J. Catarineu, el crítico teatral [...] Era también poeta, había publicado dos libros de versos [...] En su juventud había sido amigo y compañero de poetas bohemios y alcohólicos como Dicenta, Manuel Paso, Limendoux, Delorme, algunos de los cuales habían muerto prematuramente tísicos. Catarineu –que firmaba con el pseudónimo de *Caramanchel*- había escarmentado a tiempo [...]" (Cansinos 2005a, 241 y 242).

²⁴⁹ José Esteban, nacido en 1936, escritor, editor y periodista, licenciado en Derecho en Madrid. Fundó las editoriales Ciencia Nueva y Turner.

como desvelan las cartas de *Rabelais* entre Delvau y Sèdixier: se subsiste con el trabajo periodístico mientras se espera “hacer firma”, es decir, hacerse un nombre reconocible por los editores para poder publicar sus libros o estrenar sus obras en los teatros. También descubrimos que para describir el engranaje del funcionamiento de la redacción, Cansinos elige comparar a los periodistas de *La Correspondencia* con “galeotes”. El caricaturista de *Rabelais* eligió el único dato biográfico que conservamos de Plauto, su trabajo empujando la rueda del molino mientras escribía comedias que finalmente lo sacarían de esa esclavitud. El trabajo que según Blasco Ibáñez en *Sónnica la cortesana* estaba haciendo Plauto para subsistir mientras escribía su comedia *Miles gloriosus*.

Durante la “Edad de plata” de la Cultura Española, el “molino” es la prensa, así lo cuenta literalmente Cansinos que reproduce las palabras de Manolo Molano, el “filósofo” compañero de bohemia: “tendremos un periódico nuestro... ¡Y el periódico es la palanca!” (Cansinos 2005a, 154). Y esa “palanca” es la que hay que hacer girar para que se mueva el “molino-periódico” que en ese momento es su modo de ganarse el pan, a la espera de que luego, la misma “palanca”, los lance al éxito, igual que le ocurrió a Plauto.

Asimismo daba testimonio Joaquín Dicenta () en las páginas autobiográficas *Idos y muertos*, que se publicaron en 1909 en *Los contemporáneos* de cuál era el día a día del aspirante a escritor en Madrid:

“Empezó para mí esa bohemia del artista joven y sin recursos que quiere conquistar la vida y gozarla.
De redacción en redacción, de baile en baile, de biblioteca en biblioteca y de moza en moza, corrieron algunos años de mi vida [...] Formé entonces parte de la redacción de *La Piqueta*, semanario demagógico.” (Dicenta 1912, 101 y 102)

La comparación del *Rabelais*, que asemeja a los redactores de los periódicos con un poeta latino del siglo III antes de Cristo, no es descabellada, pues Murger mismo, en el *Prólogo* de *Escenas de la vida bohemia* nos dice:

"La bohemia de la que hablo en este libro no es una raza nacida ahora; existió siempre y en todas partes y puede jactarse de ilustres orígenes. En la Antigüedad griega, por no remontarnos más en su genealogía, existió un bohemio célebre que vivía al azar de cada día y recorría las campiñas de la floreciente Jonia comiendo el pan de la limosna y se detenía al caer la noche para colgar en el lar de la hospitalidad la lira armoniosa que había cantado los amores de Helena y la caída de Troya. En la Edad Media, perpetuó la tradición homérica con los menestrales y los improvisadores [...]; entre los tiempos de la caballería y los albores del renacimiento, la bohemia siguió recorriendo todos los caminos del reino [...]; empieza el siglo de oro del Renacimiento [...] Entre esa resurrección de la inteligencia, la bohemia sigue buscando, igual que en el pasado, hueso y caseta [...] Fue en la transición del siglo XVI al XVII cuando aparecieron esos dos genios espléndidos que las naciones en las que vivieron enfrentan en sus pugnas de rivalidades literarias, Molière y Shakespeare: esos dos ilustres bohemios cuyo destino tiene tantas semejanzas.

Los nombres de la literatura del XVIII figuran también en los archivos de la bohemia [...]

Llegamos ahora a la bohemia de verdad; a la que es, en parte, el tema de este libro [...] Son personas que conseguirían que les prestase dinero Harpagón y encontrarían trufas en la balsa de *Méduse*." (Murger 2007, 11 a 27)

De este texto se entiende que para Murger el primer bohemio fue Homero²⁵⁰ (o los aedos griegos que compusieron la *Ilíada*, pues tal era la discusión que existía entre los eruditos románticos del momento, si la composición de la épica griega había sido obra de un solo hombre o había surgido de la creación popular). Pasa de largo el imperio romano para dirigirse a la Edad Media, otro rasgo romántico. Después se detiene en los

²⁵⁰ En esto sigue a Byron, que "fue a luchar a Grecia a la que amaba, a la homérica, hacia 1820, imagina a los griegos de Homero; organiza un ejército y lo lleva a Cefalonia... Muere de fiebres tifoideas..." (notas de la autora de: Villena 2009).

momentos del humanismo renacentista, el Renacimiento, los dramaturgos Molière y Shakespeare, la literatura dieciochesca francesa y, finalmente, ensalza a los bohemios de su tiempo diciendo que serían capaces de conseguir dinero de Harpagón. Harpagón, al que hemos mencionado tantas veces, el protagonista de *El avaro* de Molière, obra claramente inspirada en la plautina *Aulularia*. Así pues, todos los literatos que han creado sus obras bajo condiciones de vida llenas de penurias son, para Murger, bohemios. Y en esta definición se encontraría, sin duda, Plauto.

En cuanto a la influencia del libro de Murger en la vida bohemia española debemos recordar que la primera traducción al castellano de la novela *Escenas de la vida bohemia* es de 1871 y se debe a José de Palma y Rico, periodista de *El Imparcial*, aunque ya había sido leída en francés por muchos redactores de la prensa española (*El Imparcial*, 11 de abril de 1871, 3 y 4). Puccini presentó su ópera *La bohème* en Madrid en 1898 en el teatro Príncipe Alfonso, y en el Teatro Real en 1900; y ese mismo año se estrenó en La Zarzuela la parodia titulada *La Golfemia*²⁵¹, escrita por Salvador M^a Granés y con música del maestro Luis Arnedo. Ya lo veían venir en el semanario *Gedeón* desde el primer estreno:

“*La Bohème* del maestro Puccini no es ciertamente la misma *bohemia* que predicán y practican algunos sujetos de la clase de espirituosos, para quienes Murger era una especie de Perico Niembro²⁵².”

Para defender a la *bohemia* de aquí tiene la palabra nuestro amigo Manolo Paso²⁵³ inventor de la nueva fórmula: *Amilicus Plato, sed magis amílica veritas*²⁵⁴ [sic].

²⁵¹ Los personajes protagonistas de esta parodia son Gilí (Mimí) y Sogolfo (Rodolfo).

²⁵² Según noticias de principios del siglo XX redactadas en *ABC*, fue concejal de la población de Cabrales, republicano, empresario de plaza de toros. También apareció como personaje en los *Episodios Nacionales. Quinta serie* de Benito Pérez Galdós (nota de la autora)

²⁵³ Manuel Paso y Cano (1864-1901), periodista y poeta español. Estudió Filosofía y Letras en Granada (nota de la autora).

Para atacar a *La Bohème* del maestro Puccini tienen ya las armas preparadas nuestros más conspicuos maestros compositores y de fijo que no la van a dejar melodía sana.

¡A saber si dentro de unos meses oiremos el dúo de *Mimi y Rodolfo*, convertido en seguidillas manchegas o en himno nacional!" (Gedeón 28 de abril de 1898, 3)

Ese estreno de Puccini de 1898 también trae recuerdos sobre Murger a Tomás Carretero y Quiroga (m. 1935), redactor del *Madrid Cómico* del que era director Leopoldo Alas "Clarín", donde se señala sorprendentemente como bohemio a un escritor romántico, posiblemente la apreciación del periodista es influencia del prólogo de Murger:

"La ópera de Puccini, estrenada hace pocos días en Madrid, ha refrescado la memoria de aquella juventud de los coetáneos de Murger, pasada alegremente sin temor al hambre y al frío, confiada en la fuerza del ideal artístico o político que por su propia virtud les había de llevar al triunfo. [...] En España también hubo bohemia – Zorrilla, el poeta nacional, lo fue hasta la muerte- [...]" (*Madrid cómico* 23 de abril de 1898, 3)

En 1904, Amadeo Vives Roig (1872-1932), con libreto de Guillermo Perrín Vico (1857-1923) y Miguel Palacios (1863-1920), estrena en el madrileño Teatro de la Zarzuela su obra *Bohemios* basada en la de Murger. De Isidro Soler y Ángel Custodio Pintado es *La Bohème*: comedia lírica en un acto, dividido en tres cuadros, en prosa; música de los maestros Joaquín Cassadó (1867-1926) y Ramón Guitart (1880-1921); estrenada con éxito en el Teatro Cómico la noche del 11 de abril de 1905. Igualmente basada en Murger se estrenó en el madrileño Ideal Polistilo durante el verano de 1908 *Musetta*, zarzuela en un acto dividido en tres cuadros en verso y en prosa original de J. Pascual y música de Pablo Luna Carné (1879-1942), que

²⁵⁴ Si bien conocemos la sentencia de la que parte esta "fórmula", que ha sido estudiada por latinistas y filósofos, no entendemos "amicus-amilica" que sustituye al original atribuido a Aristóteles: *amicus Plato sed magis amica veritas* (nota de la autora).

sufrió una mala planificación por parte del gerente teatral y no aguantó casi nada en cartel (*El arte del teatro* 15 de agosto de 1908, 2 y ss.).

Muy interesante para este trabajo que presentamos es *Las musas latinas*, revista lírica en un acto, con letra de Manuel Moncayo (1880-1945) y música de Manuel Penella (1880-1939) que se estrenó el 10 de abril de 1914 en el Teatro Apolo de Madrid tras su gran éxito en Buenos Aires, protagonizada por tres pintores bohemios en París (González-Bach 2004, 846). Los personajes eran: las musas (italiana, francesa y española) y sus reencarnaciones, tiples cómicas; los pintores (italiano, francés y español) y sus personajes, tenores cómicos. En el Barrio Latino de París todavía se seguía respirando el aroma de la lengua latina a finales del siglo XIX. Ernst Robert Curtius lo describe con entusiasmo:

“El modernismo de los simbolistas saboreó las sustancias de la tardía Antigüedad como un estimulante. En las bibliotecas de París podía leerse la colección bilingüe de los clásicos editada por Ambroise-Firmin Didot (1790-1876). En ningún lugar del mundo se había conservado la atmósfera del *studium* como en la «montaña» de Santa Genoveva, donde había enseñado Abelardo; era parte del ambiente vital del *quartier latin*.” (Curtius 1989, 562)

La opereta *Adiós a la bohemia*, con música de Pablo Sorozábal (1897-1988) y texto de Pío Baroja (1872-1956), se puso en el Teatro Calderón, Madrid, en 1933. De Baroja también es la novela *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox* de 1901, donde el protagonista es un “bohémio que vive un tanto contracorriente”²⁵⁵ (Lasagabaster 1991, 44); también en *Ayer y hoy* (Chile 1939) pululan los

²⁵⁵ No podemos dejar de insistir, pues aquí aparecen en la misma frase “bohémio” y “contracorriente”. “Bohémio”, como lo definió Murger; “contracorriente” que es una de las posibles traducciones de *À rebours* de Huysmans.

bohemitos como Gálvez. Baroja critica duramente a la bohemia en *Los últimos románticos* (1906):

"[...] la bohemia se preparaba a hacerse revolucionaria, no la bohemia falsa y ridícula de Murger, sino la bohemia cínica, llena de ansias, de Julio Valles; una bohemia pesimista, obligada por la miseria, que no trataba de reír y de mostrar los agujeros de la levita, sino de enseñar los colmillos y de enriquecerse a toda costa." (Baroja *apud* Phillips 1985, 344)

En *Troteras y danzaderas*, novela de Ramón Pérez de Ayala (1880-1962) publicada en 1913, los personajes conocen la ópera de Puccini y cómo son los bohemios de las obras de ficción:

"-¿De manera que sois unos bohemios?
-¿Qué quieres decir, Verónica?
-Como esos de los libros y de las novelas y de las óperas. ¡Viva la vida bohemia! Y yo que creí que eran inventos de los papeles y de los escritores... ¡Pero, hijo, si yo he sido loca por todo eso!... Cuando vivíamos en Trujillo, antes de venir a Madrid, leí en el folletín de un periódico la primera cosa de la vida bohemia, y artistas, y qué sé yo... Anda, pues si no hacía más que pensar en Mimí y Museta y aquel Coline tan gracioso... Luego, siempre que veo en los carteles *Bohemios*, si tengo dinero voy al teatro. Me he ganado cada bronca de mi madre... Me sé la música de memoria. -Tararé unos compases, enarbolando el brazo derecho, y sin dar tiempo a que Alberto le atajase, continuó vertiginosa charlotteando: -Pero, chiquillo, los bohemios de las novelas y del teatro viven en buhardillas y no tienen qué ponerse. Vosotros, ya, ya, vivís en un palacio, y vestir no digamos. Mejor es así, una buena casa y luego bohemios. Lo importante es no tener dinero, no saber si se va a comer o no en el día y cantar y recitar versos. ¿Tú qué te creías?" (Pérez de Ayala 1984, 143 y 144)

Tanto el barojiano Paradox, que vive "contracorriente", como estos bohemios ricos de Pérez de Ayala no dejan de recordarnos al protagonista bohemio-decadente de *À rebours* de Huysmans.

Ramón M^a del Valle-Inclán publica *Luces de bohemia* entre julio y octubre de 1920 en el semanario *España*, y en 1924 la versión revisada y

definitiva, aunque no llegó a estrenarse en un teatro hasta 1970. Valle, al que también podemos asimilar a los decadentes por su primera etapa modernista (Vilar 1987, 25).

Más alejado del público general se publicó en cuatro volúmenes entre 1917 y 1927 el ensayo *La nueva literatura* de Rafael Cansinos Assens, exhaustivo estudio de los autores españoles desde la Generación del 98, que incluye semblanzas y estudios críticos sobre las obras de sus compañeros de bohemia. Otros autores de la época retratan ese mundo bohemio o a sus personajes en obras como *El frac azul* (1864) de Pérez Escrich; *De mi bohemia* (1897) de Ricardo Fuente; *Declaración de un vencido* (1887) de Alejandro Sawa; *Retablillo grotesco y sentimental* (1921) de Emilio Carrère que contiene "La casa de la bohemia", "La cofradía de los ayunantes" o "Divagación de la señorita Bohemia"; *El otro mundo* (1938) de Jacinto Miquelarena Regueiro (1891-1962); *La ciudad de los siete puñales* (1939) de nuevo de Emilio Carrere y muchas más.

En este rasgo, el de retratar su propia época, también podemos decir que son plautinos. Ya hemos visto esta atribución de "realista" en la revisión de los manuales de la "Edad de plata", pero nos apoyamos ahora en un comentario de Menéndez Pelayo en el que compara a Francisco de Quevedo, al que defiende como poeta que no representa la realidad de su tiempo, con Plauto y Molière, que serían, según el santanderino, más "realistas":

"A nadie se le persuadirá que don Francisco de Quevedo, que era en prosa y en verso un poeta lírico antes que todo, idealizador de lo feo, como quien miraba la miseria con vidrios de aumento, hizo la figura de ningún avaro real ni posible en su Licenciado Cabra. El *Euclión* de Plauto o el *Harpagón* de Molière, tipos abstractos, creados para demostrar una máxima ética, están, con todo eso, más cerca de la vida que el personaje quevedesco, lo cual no quita nada a la

excelencia de este último, antes, a mi entender, la aumenta.”
(Menéndez Pelayo 1942, VI.i., 353-354)

Para el erudito santanderino, el autor latino que mostró en su obra un verdadero “cuadro de costumbres” fue Petronio, opinión que coincide con la ya anotada de Des Esseintes, el protagonista de *À rebours* de Huysmans (García Jurado 2010, 46 y 47).

Otro rasgo plautino de la bohemia se relaciona con la lengua. Al igual que Plauto “inventó” palabras para sus personajes, los bohemios tenían una lengua propia. Es más, esa lengua había pasado a la literatura de la mano de los escritores de la época. Así lo describe Phillyps:

“Sin ser realmente bohemio él mismo, no hay ningún escritor español en los últimos tiempos más íntimamente familiarizado con todos los aspectos de la vida bohemia y sus profesionales que Valle-Inclán. Esta familiaridad directa, que abarca los secretos lingüísticos de las huestes bohemias, proviene de su estrecha convivencia con aquel mundillo, y culmina literariamente desde luego en *Luces de bohemia*, luces simbólicas que se apagaban en 1920 cuando ya no era posible una heroica bohemia, auténtica e ideal. A pesar de la evidente sátira en la obra, Valle parece recrear con cierta nostalgia y amor aquellos remotos días irremediamente pasados. Manuel Bueno [«Días de bohemio», *La pluma*, VI (núm. 32, 1923), 41-45] evoca su propia juventud de escritor y la de Valle, un poco más viejo y siempre austero e independiente, a quien solía visitar en su modestísima vivienda en la calle de Calvo Asensio. No deja de recordar el cronista los diálogos literarios y los frecuentes encuentros en el café de turno, días de cierta penuria que aguantaba con su conocido estoicismo Valle. Reconocida plenamente la renovación lingüística llevada a cabo por el gallego y advertido el alto lugar que ocupaba entre los valores literarios del día por sus éxitos en el teatro y la novela, pregunta Manuel Bueno: «Hoy que, más afortunado que nosotros, es totalmente feliz, ¿se acordará Valle de aquellos días de incertidumbre y de estrechez, ya lejanos?».” (Phillyps 1985, 355)

Pero es que la lengua, no solo la de los bohemios, sino la de la calle, la más popular, se había convertido en elemento importante en la literatura de la “Edad de plata”. Así se puede ver en “Clarín”, por ejemplo

en el inicio de *La Regenta* (1884), dos muchachos, monaguillos, vigilan la calle desde lo alto de la torre de la Catedral mientras hablan de sus diabluras en su jerga juvenil del siglo XIX:

“—¡Mia tú, Chiripa, que dice que pué más que yo!—dijo el monaguillo, casi escupiendo las palabras; y disparó media patata asada y podrida a la calle apuntando a un canónigo, pero seguro de no tocarle.

—¡Qué ha de poder!—respondió Bismarck, que en el campanario adulaba a Celedonio y en la calle le trataba a puntapiés y le arrancaba a viva fuerza las llaves para subir a tocar las oraciones—. Tú pués más que toos los delanteros, menos yo.

—Porque tú echas la zancadilla, mainate, y eres más grande.... Mia, chico, ¿quíés que l’atice al señor Magistral que entra ahora? —¿Le conoces tú desde ahí?

—Claro, bobo; le conozco en el menear los manteos. Mia, ven acá. ¿No ves cómo al andar le salen pa tras y pa lante? Es por la fachenda que se me gasta. Ya lo decía el señor Custodio el beneficiano a don Pedro el campanero el otro día: «Ese don Fermín tié más orgullo que don Rodrigo en la horca», y don Pedro se reía; y verás, el otro dijo después, cuando ya había pasao don Fermín: «¡Anda, anda, buen mozo, que bien se te conoce el coloretel!». ¿Qué te paece, chico? Se pinta la cara.” (Alas 1987, 96)

También lo encontramos en Galdós, autor que recrea la vida de la calle y las hablas del Madrid de finales del XIX, como ha destacado Germán Gullón:

“El escritor canario se enamoró a primera vista de la capital de España, pues ésta le enseñaba como una encantadora de serpientes su continuo cambio de piel y una sorprendente variedad de caras. De la urbe popular que se encontró a su llegada, donde la calle ofrecía una mezcla de gentes que se cruzaban en la Puerta del Sol; por ejemplo, la señorita, como su personaje Jacinta (residente de la Plaza de Pontejos), la esposa de Juanito Santa Cruz, vestida con la sobriedad del nuevo señorío convivía en el mismo espacio urbano con la mujer del pueblo, como su rival Fortunata (residente de la Cava Baja), quienes gustaban cubrirse con mantones y moverse con gracia chulesca. Galdós además captó (inventó) de manera inigualable las distintas maneras de hablar.” (Gullón 2012, 151 y 152)

En este sentido, también José M^a de Pereda retrata la lengua de los pueblos montañoses en *Peñas arriba* (1895):

- De todas suertes, resulta que los negocios de usted andan al revés del tiempo.
- ¿Por qué lo diz, cristianu?
- Porque a la vez que él se embravece y se emperrea, ellos van mejorando.
- Siempre lo que Dios jaz está bien jechu... ¡Ah, si esto durara mucho!...
- ¿El temporal?
- Y lo otro.
- ¿Cuál es lo otro?
- Lo que reza con lo que usté quiere saber. (Pereda 1999, 348)

Incluso es importante para Juan Ramón Jiménez la lengua de las gentes de Moguer, que no duda en retratar en el inmortal *Platero y yo* (1914), historia que sucede íntegra en un ir y venir por las calles del pueblo y en la que a cada paso suceden las anécdotas de la vida de sus gentes²⁵⁶. En *Platero y yo* aparecen frases en gallego, en francés, y en la lengua del pueblo que, a veces, se compara con la lengua "forastera":

"- *Mi padre tié un reló e plata.*

- *Y er mío, un cabayo.*

- *Y er mío, una ejcopeta.*

Reloj que levantará a la madrugada, escopeta que no matará el hombre, caballo que llevará a la miseria...

El corro, luego. Entre tanta negrura una niña forastera, que habla de otro modo, la sobrina del Pájaro Verde, con voz débil, hilo de cristal acuoso en la sombra, canta entonadamente, cual una princesa:

Yo soy laaa viudiiitaa

del Condeeee de Oree..." (Jiménez 1914, III, 5)

Ya hemos visto en este estudio la importancia de la lengua del pueblo como síntoma del carácter romántico de las obras que se editan en

²⁵⁶ Libro que lleva por título el nombre de un asno, como *Asinaria* da título a una de las comedias más famosas de Plauto.

el siglo XIX, pero no podemos dejar de señalar lo mucho que se denostó a Plauto por su latín y cómo en la “Edad de plata” ese rasgo, precisamente, sería alabado y celebrado. Muy probablemente “Clarín”, Galdós, Pereda y Juan Ramón Jiménez no recordaban a Plauto cuando escribieron sus obras de ficción, pero no podemos dejar de señalar que Plauto es el más antiguo exponente del uso de la lengua del pueblo como recurso literario.

Finalmente, volviendo a la bohemia, Huysmans, en su novela, también menciona a Murger, a quien defiende de las acusaciones de los críticos franceses católicos, en concreto de Nettement²⁵⁷:

“Con este desconocimiento del terreno y envuelto en semejante penumbra, [Nettement] había tropezado a cada paso, diciendo, por ejemplo, de Mürger [sic], que tenía «una gran preocupación por el estilo cincelado y cuidadosamente rematado»; de Hugo, que solo buscaba lo infecto y lo inmundado [...] Des Esseintes no podía evitar encogerse de hombros ante estas desafortunadas opiniones envueltas en un manto de prosa poco brillante, cuyo tejido, ya despuntado, se trababa y se rasgaba en la costura de cada frase.” (Huysmans 2012, 289 y 290)

El historiador Nettement publicó en 1886 su *Nouvelle histoire de la révolution de 1789*, en la que acusaba a la francmasonería de promover la revolución francesa, tal y como había hecho años antes otro autor ya mencionado en estas páginas, el abate Gaume, en su *La Révolution, recherches historiques sur l'origine et la propagation du mal en Europe, depuis la Renaissance jusqu'à nos jours*, de 1856²⁵⁸.

²⁵⁷ Alfred François Nettement (1805-1869) fue un historiador y escritor francés. Como crítico literario escribió un ensayo sobre *Le Romain contemporain, ses vicissitudes, ses divers aspects, son influence* (1864).

²⁵⁸ Las dos obras se pueden consultar en línea: Jean-Joseph Gaume, *La Révolution, recherches historiques sur l'origine et la propagation du mal en Europe, depuis la Renaissance jusqu'à nos jours*, 12 vol., 1856. [Texto en línea] 1887 [Fecha de consulta 08/04/2014] < <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k432228d.pdf> >. Alfred François

Vicente Blasco Ibáñez, que vivió en Madrid durante la época de la “Edad de plata” “en su hotel de la calle Salas, esquina a la Castellana” (Cansinos 2005a, 212), no se reúne con la bohemia, sin embargo conoce la obra de Murger por lo menos desde 1897, cuando encontramos en *El Motín, periódico satírico semanal*, en una de sus colaboraciones titulada “Elvira la sombrerera”, la siguiente mención:

“Juntos y protegidos por la institutriz asistieron en Lucca a la representación de *La bohème*, la famosa ópera de Puccini, sacada e la inmortal novela de Mürger, que es la apoteosis de la vida bohemia, libre de cuidados y preocupaciones, y del amor sin trabas sociales ni sanciones de la ley. Contemplando la escena conmovedora en que la florista Mimi muere tísica en los brazos del hambriento poeta Rodolfo, lloró doña Elvira con intensa emoción.

Ella, que también está enferma del pecho, quería verse amada como la tierna obrera de Mürger; morir en los brazos del hombre adorado; Folchi, aquel buen mozo inepto y bondadosote, sería su Rodolfo.” (Blasco en *El Motín* 25 de septiembre de 1897, 1)

También recuerda a Murger al inicio de su novela *En París* de 1928 cuando describe a los personajes que han vivido en el Barrio Latino:

“[...] la taberna donde Enrique Murger ahumando a todos con su pipa, predicaba con el ejemplo las dulzuras de aquella vida bohemia que después imitó la juventud literaria e ilusa de todos los países; [...]” (Blasco 1928, 23)

Blasco Ibáñez utiliza el motivo de la bohemia murgiana, motivo muy popular en aquel momento de la “Edad de plata”, y, como decíamos, arremete contra la exaltación que hace Huysmans de los autores decadentes latinos. Aun así, Huysmans sería uno de los escritores franceses que le dejarían influencias, como a Pardo Bazán, Gómez de la Serna,

Nettement: *Nouvelle histoire de la révolution de 1789* (pág. 459). [Texto en línea] [Fecha de consulta 08/04/2014] < http://books.google.ch/books?id=oBkJAAAAQAAJ&pg=PA458&lpg=PA458&dq=bar%C3%B3n+de+Busche&source=web&ots=_NfzNY1uAL&sig=bje_kv_RLwJXeOnXkT85i8prMh8&hl=fr#v=onepage&q=bar%C3%B3n%20de%20Busche&f=false >

Gómez Carrillo o Cansinos Assens, todos de la “Edad de plata” (Aymes y Salaün 2001, 16).

En otro orden, y retomando la obra de Blasco Ibáñez, remarca el escritor valenciano que Silio Itálico era “nacido en España”. Este comentario también nos tiene que llevar a pensar en la anacrónica consideración de la “literatura hispanorromana” como española, una cuestión que se relaciona con la supuesta naturaleza española del senequismo y que tuvo una extendida aceptación entre intelectuales españoles de finales del siglo XIX y principios del XX (Ganivet, Pérez de Ayala, Zambrano) (García Jurado 2004, 133).

Volvamos a *Sónnica* y a lo que Blasco nos cuenta en su prólogo, porque también se encontró con el problema de que su autor de referencia para la creación de su novela no estaba traducido al español, como tampoco lo estaba Plauto (Blasco 1998, 9): “... tuve que repasar mi latín para conocer la obra de Silvio Itálico, y algunos de mis personajes secundarios los he sacado de ella, así como determinadas escenas.” Este proceso de creación, sacar de otro autor algunos “personajes secundarios y determinadas escenas”, nos recuerda el modo de creación de comedias de Plauto, ese proceso que se ha llamado *contaminatio*, del que ya hemos hablado²⁵⁹ y sobre el que volveremos a discutir en este punto de nuestro trabajo para averiguar qué pensaba Blasco de esta forma de creación.

Por las palabras de Blasco Ibáñez en el prólogo de *Sónnica* sabemos que tampoco le interesaba exactamente el dato histórico para la creación de su ficción, por lo que prefiere a un creador, a un poeta, en lugar de

²⁵⁹ Juan Mendózar Cruz, alumno de Francisco García Jurado, ha estudiado los personajes y escenas concretos a los que se refiere Blasco cuando confiesa lo que ha tomado de Silio Itálico (Mendózar 2013, s.p.).

elegir a un historiador, como guía de su creación. Es llamativo que eligiera un guía que había escrito sobre la Segunda Guerra Púnica siglos después de haber ocurrido y que escribió un poema; pero a Blasco "en realidad no le preocupa relatar con toda exactitud la verdad histórica del conflicto de Sagunto" (Ramos 2001, 110), prefiere las tradiciones orales, lo que ha quedado en el imaginario popular:

"Dicho poeta [Silio Itálico] no fue contemporáneo de la trágica resistencia de Sagunto, pero la cantó pocos siglos después, pudo conocer todavía frescas las tradiciones orales del famoso suceso, y por ello le seguí con una preferencia especial sobre otros autores de consulta." (Blasco 1998, 9 y 10)

Con este modo de acercarse a la historia de Roma se incardina Blasco en ese nuevo modo de mirar hacia lo latino que había aparecido con la obra de Marcel Schwob *Vidas imaginarias* (1896) y con el cuento de "Clarín", *Vario* (1896), que ya hemos comentado. Hubiera podido decantarse por el estudio de los biógrafos antiguos, esos "avaros" según Schwob, pero la vida de los personajes de *Sónnica* debía ser imaginaria, pues no hay datos de los protagonistas, más allá de los de senadores y generales: Catón, Escipión, Aníbal o Atilio Régulo.

Menciona Blasco Ibáñez "otros autores de consulta". Entre ellos descubrimos a Varrón y Aulo Gelio, pues son los autores antiguos que pusieron en circulación la historia/leyenda de Plauto según la cual el comediógrafo latino perdió lo que había ganado con los montajes teatrales al invertirlo en unos negocios y tuvo que trabajar para un panadero romano haciendo girar la rueda de un molino. Se trata de la misma anécdota que contaba el profesor Camús en sus clases de Literatura Latina, pero vamos a ver que Blasco no la narra exactamente de

la misma forma. Seguramente, las noticias de Varrón y Gelio sobre Plauto las tomó del manual de literatura latina de Pierron que, ya vimos anteriormente, tradujo el propio Blasco en 1910, así que durante su época universitaria lo leyó en francés. De hecho, de este libro debió de obtener la descripción física de Catón el Censor, descrito prácticamente igual en la novela; y también la noticia de que Silio Itálico pudo nacer en España, hoy inaceptable, aparece en el manual galo.²⁶⁰

El retrato de Plauto que aparece en *Sónnica* cumple varias funciones en la estructura de la novela. El argumento, muy resumido, es la destrucción de Sagunto por parte de Aníbal, narrado desde la perspectiva de dos personajes griegos, Sónnica y Acteón, que en ese momento viven en la ciudad hispana. Este último será elegido para ir hasta Roma y conseguir el apoyo del ejército romano. Por eso conoce a Plauto. Leamos primero las líneas concretas:

"Entró en una panadería, golpeando con un *as* la piedra del mostrador abandonado. Desde una especie de cueva le contestó una voz quejumbrosa. El griego vio en el lúgubre antro la muela de triturar el trigo, y uncido a ella un hombre, un esclavo, que la empujaba con gran esfuerzo. Salió el esclavo casi desnudo, limpiándose el sudor que chorreaba de su frente, y cogiendo el dinero del griego, dio a éste un pan redondo. Después quedó contemplando a Acteón con curiosidad.

- ¿Es tuya la panadería?- preguntó éste.

- No soy más que un esclavo- repuso con tristeza-. Mi amo ha tenido que ir al Foro para hablar con los comerciantes de trigo... Tú eres griego, ¿verdad?

Y antes de que Acteón contestase, se apresuró a añadir, con melancólico orgullo:

- Yo no he sido siempre esclavo. Hace poco que lo soy y cuando gozaba de libertad, mi mayor deseo era visitar tu país. ¡Oh Atenas! La ciudad donde los poetas son dioses...

²⁶⁰ Dato que debemos, de nuevo, a Juan Mendózar Cruz y su trabajo ya citado (Mendózar 2013, s.p.).

Y recitó en griego algunos versos del *Prometeo* de Esquilo, asombrando a Acteón por la pureza de su acento y la expresión que sabía comunicar a sus palabras.

- ¿Es que en Roma os dedican vuestros amos a la poesía?- dijo el ateniense riendo.

- Yo era poeta antes de ser esclavo. Mi nombre es Plauto.

Y mirando en torno de él, como si temiera ser sorprendido por la familia de su amo, continuó hablando, contento de liberarse por algunos instantes del tormento de la muela.

- He escrito comedias. Intenté establecer en Roma el teatro, que es entre vosotros como religión. Los romanos son poco sensibles a la poesía. Aman las farsas. Una tragedia que a vosotros os hace llorar les dejaría fríos; una comedia de Aristófanes les haría dormir. Sólo gustan, ateniense, de los bufones estruscos, de los grotescos personajes de las farsas que llaman *atelanas* o de los mascarones de agudos dientes y cabeza deforme que desfilan rugiendo obscenidades en las pompas del triunfo. Apedrearían a un héroe de vuestras tragedias, y en cambio braman de entusiasmo cuando en la entrada de un cónsul victorioso pasan los soldados disfrazados con una piel de cabrón y un penacho de crines, y ríen al ver cómo se vengan de su humildad insultando al vencedor detrás de su carro triunfal. Yo escribí comedias para este pueblo y aún las escribo en los momentos que mi amo cesa de maltratarme para que dé vueltas al molino. Los patricios, los ciudadanos libres, no gustan de verse sobre la escena. Aquí despedazarían a Aristófanes, que sacaba a las tablas a los primeros hombres de su país. Mis héroes son esclavos, extranjeros, mercenarios, y hacen reír mucho al público. He acabado una comedia allí dentro, en ese antro, ridiculizando las fanfarronadas de los guerreros. Te la recitaría si no temiese que de un momento a otro llegue mi amo.

- ¿Y cómo has caído en tan mísera situación después de divertir a tu pueblo?...

- Cometí la locura de fundar en Roma el primer teatro a imitación de los de Grecia.

Era una cerca de tablas en las afueras de la ciudad. Pedí dinero prestado, contraí deudas; el populacho venía a reír, pero daba poco. Me arruiné, y las sabias leyes de Roma condenan al que no puede pagar a ser esclavo de su acreedor. Este panadero, que antes reía mis comedias y me prestaba gustoso algunos sacos de cobre, se venga ahora de su pasada admiración haciéndome dar vueltas a la muela, porque resulto más barato que un asno. Cada carcajada del pasado se trueca ahora en un golpe sobre mis espaldas. Es el destino de los poetas. También vosotros, al gran Esquilo, que siempre fue hombre libre, le agradecíais los versos a pedradas.

Quedó en silencio Plauto, y sonriendo melancólicamente dijo después:

- Confío en el porvenir. No siempre he de ser esclavo; tal vez encontraré quien me devuelva la libertad. Los romanos que hacen la

guerra y ven nuevos países vuelven con más dulces costumbres y aman las artes. Seré libre, fundaré un nuevo teatro, y entonces... ¡entonces!...

En su mirada brillaba la esperanza, como si viese ya realizados los ensueños con que embellecía la lobreguez de su antro, mientras rodaba, jadeante como una bestia, el enorme cono de piedra.

Sonó ruido en el interior de la casa, y antes de que pudieran verle los hijos de su amo, Plauto corrió a uncirse de nuevo a la barra de la muela, mientras el griego salía de la panadería asombrado de tal encuentro.

¿Qué pueblo era este que convertía al deudor en esclavo y hacía de los poetas bestias de carga?...” (Blasco 1998, 261 a 264)

Como podemos ver, se nos presenta a Plauto en el peor momento de su vida²⁶¹. Como decíamos, la anécdota no está contada exactamente como la narran Varrón y Aulo Gelio, pues para la ficción Blasco Ibáñez ha preferido que el comediógrafo latino se arruinase solamente por culpa del teatro y no también a causa del comercio:

“Sin embargo, Varrón y muchos otros nos han transmitido que escribió en el molino las comedias *Saturio*, *Addictum* y una tercera cuyo título ahora no recuerdo, cuando, al haber perdido en los negocios toda la fortuna que había ganado en los montajes escénicos, volvió a Roma indigente y, a fin de procurarse un sustento, tuvo que entregarse en alquiler a un panadero para dar vueltas a una de esas muelas que hay que hacer rodar.” (Gelio 3,3,14 [Gelio 2007, 112])

²⁶¹ A día de hoy, esta anécdota terrible de la vida de Plauto sigue dando pie a nuevas “vidas imaginarias” del comediógrafo, como la que se puede seguir en la trilogía *Africanus* de Santiago Posteguillo, que ha popularizado en el siglo XXI con sus libros la historia de Roma. Asistimos en estas novelas a la recreación de la biografía completa de Plauto redactada a lo largo de los tres tomos de la obra, y a una nueva interpretación de la relación de Plauto con el molino que se encuentra en el tomo primero. Ahora, el molino servirá al comediógrafo no solo para escribir, como ya la usara Blasco, sino para salvarle la vida al permitirle subsistir durante un periodo complicado de su vida, por tanto, se ha convertido en una anécdota positiva: “Roma en guerra, constante, perpetua contra Aníbal. Él refugiado, escondido, dando vueltas interminables a aquel molino. Sin pasión, sin deseos, sin nada. Un trabajo infinito que le da lo mínimo para comer insuficientemente, pero que le aleja del hambre absoluta y de las peligrosas calles en donde los mendigos y mutilados de guerra intentan subsistir” (Posteguillo 2008, 147 y ss.).

Blasco Ibáñez no sigue esta cita al pie de la letra porque para su argumento es mejor que Plauto, el romano, fracasase intentando hacer un teatro estable en Roma, pero una “lectura” muy parecida también la hemos visto en los manuales universitarios de la “Edad de plata”.

Es cierto que según la ley romana, el deudor pasaba a ser esclavo del prestamista, dato que conocía bien Blasco por sus estudios de Derecho en la Universidad de Valencia (Ramos 2001, 46). Pero, además, para la ficción queda más claramente planteado el enfrentamiento entre el refinamiento cultural griego y el pragmatismo de Roma. Creemos que, por un lado, está resaltando la superioridad de la forma de vida de Sagunto y por tanto hispana, frente a la austeridad y severidad de la sociedad de Roma, y que, por otro lado, está defendiendo la superioridad de la cultura griega ante la romana, lugar común del estado de los estudios sobre Grecia y Roma en aquel momento. Ya hemos visto cómo los trabajos de Leo, Fraenkel, Lejay y Westaway cambiarían ese punto de vista poco después. De hecho, se defiende Plauto, también, escudándose en que las preferencias de su pueblo en cuanto a la escena pasaban por los bufones estruscos y las farsas *atelanas*; que no ponía a patricios en escena porque el público no quería ver a gente de la alta sociedad sobre las tablas; que su pueblo nunca entendería las tragedias griegas y menos aún las comedias de Aristófanes, en las que el cómico griego arremetía contra todos los que tenían un nombre en Atenas. Estas eran cuestiones que estaban saliendo a la luz en los estudios plautinos a principios del siglo XX: cómo se reflejaba en el teatro de Plauto el gusto popular y el teatro, o parateatro, tradicional latino y en qué era original con respecto a las comedias de Menandro y otros.

Insiste Blasco Ibáñez, además, en la dificultad que tenían los dramaturgos grecolatinos en general, pone el ejemplo del griego Esquilo, para conseguir salir indemnes tras una representación de sus obras. En esto, el autor valenciano, puede estar reflejándose a sí mismo, pues tampoco recibía la acogida amable de sus colegas, como podemos leer al final de uno de los artículos de "Clarín": "¡Sería para mí una satisfacción que Blasco llegara a saber lo que son sextercios [*sic*]!"²⁶² Y cito a Blasco, no por mortificarle, que no hay por qué; sino en calidad de símbolo" (Alas 1972, 222).

En *Sónnica* hemos encontrado la caracterización de un personaje latino, Plauto, del que se dan los datos conocidos por la filología de entonces, aun siendo un personaje de ficción. Menciona además, el personaje, una de sus propias obras teatrales -reconocemos en lo que dice el *Miles gloriosus*-, lo que indica incluso una documentación de Blasco en cuanto a las fechas de composición de las obras plautinas. Se trata, por tanto, de una de las "tensiones" de las que nos habla García Jurado (1999): en este caso se trataría de un retrato pretendidamente "real" (frente a lo "imaginario") del autor latino.

Estas líneas de Vicente Blasco Ibáñez testimonian el estado de la cuestión plautina a principios del siglo XX. Hemos visto la autodefensa -la que hace el personaje que representa al autor latino- de su producción teatral tan distinta a la griega y tan deudora de ella a la vez; y hemos visto cómo Blasco tiene una mirada sobre Roma y Grecia que ya no es la de intentar imitar a sus autores, sino entenderlos como personajes históricos

²⁶² Igualmente en el original publicado en *La Unión* 14 de diciembre de 1879, página 3 ¿Se refiere, más bien, a los Senarios, es decir, uno de los metros que utiliza Plauto, confundiéndolo con la palabra "Sestercio" (por cierto, mal escrita, dado que la escribe con "x") y era una de las monedas que circulaban en Roma?

y aprovechar su posible popularidad entre los lectores para utilizarlos en sus novelas como personajes ficticios.

Quizá ese primer contacto con Plauto fue el germen que luego daría lugar al encargo de Blasco Ibáñez a José Velasco y García de que tradujese todas las comedias plautinas para publicarlas en la editorial Prometeo. Posiblemente para apoyar la venta de esas traducciones y del resto de la producción de su editorial, el mismo año en que se publicó la primera traducción de Plauto, 1923, el escritor valenciano inició unas colaboraciones, de cuatro días, con el diario *ABC*, a partir del 15 de febrero. Titula su segundo artículo "De lo «tuyo» y lo «mío» en literatura" y en él reseña *El libro de los plagios*²⁶³, recientemente publicado por entonces, de Jorge Maurevert²⁶⁴, escritor y ensayista francés. Blasco llama la atención sobre la tesis de Maurevert de que prácticamente ningún poeta, filósofo o historiador se vio libre de ser acusado de plagio desde la más remota antigüedad. Así hace un repaso desde las acusaciones de Aristófanes a Eurípides o Sófocles; luego sigue con todos los autores romanos, de los que cita a Plauto y Terencio, y continúa a través de Descartes, Dante, Shakespeare... (*ABC* 16 de febrero de 1923, 3). Dedicar la segunda parte del artículo a la defensa de los autores españoles que fueron plagiados como Lope, Calderón, Alarcón, Cervantes, Gracián... Pero dedica un gran espacio también a los autores franceses acusados de plagio, autores que incluso defendieron esa manera de crear obras nuevas a partir de ideas de otros:

²⁶³ *Le livre des plagiats*, Paris: A. Fayard et Cie, 1922 In-16, 320 p.

²⁶⁴ Pseudónimo de Georges Leménager. Periodista y escritor francés (1869-1964). Adoptó los pseudónimos de Maurevert, alias Charles de Louviers, señor de Maurevert, nombre de quien recibió el encargo de Catherine de Médicis de asesinar al almirante Gaspard de Coligny el 22 de agosto de 1572. [Recurso en línea] [Fecha de consulta: 25/01/2014] < <http://tybalt.pagesperso-orange.fr/LesGendelettres/biographies/Maurevert.htm> >

“Moliere ha sido tenido siempre por el «príncipe de los plagiarios». Este título no se lo puede disputar ningún autor, antiguo ni moderno. Él mismo ha procurado que no se lo arrebatase nadie, declarando con cínica ingenuidad: «Yo tomo lo que me conviene allí donde lo encuentro» [...] Voltaire fue el «plagiario perseguidor». Nadie acusó a los demás tan ruidosamente de plagio, y ningún autor de su época saqueó tanto [...] «Casi todo en literatura es imitación – dijo en sus *Cartas filosóficas*-. Los espíritus más originales copian a sus antecesores. Ocurre con los libros lo que con el fuego de nuestros hogares. Se va a pedir fuego al vecino, con él encendemos en nuestra casa, luego se lo pasamos a otro, y pertenece a todos.» [...] Balzac produjo mucho y aprisa aprovechando todo lo que encontraba a su alcance y le «convenía» para sus obras. [...] Semejante en eso a Stendhal, tenía la facultad de mezclar lo verdadero y lo falso, lo «tuyo» y lo «mío» de tal manera, que resulta ahora difícil poder discernir lo que pertenece a Balzac o a otro. [...] Todo escritor, por admirable que parezca, empezó imitando al autor que estaba de moda cuando era adolescente. Hugo copió ideas y aun versos enteros de Chateaubriand [...] La cuestión del plagio ha interesado siempre a Anatolio France. Hace años que bajo el título general de *Apología del plagio*, defendió a Zola, Sardou y Daudet, sin contar a otros autores antiguos. Para él es únicamente plagiario el autor que roba, sin discernimiento y sin gusto. «Un tipo de esta clase –dice- es indigno de escribir y de vivir. Pero el autor que sabe escoger, y toma de los otros lo que le conviene y le puede aprovechar, debe ser tenido por hombre honrado» [...]

Un escritor lanza durante su vida centenares de imágenes y repite con formas nuevas centenares de pensamientos [...] esto no impide que el mismo autor aporte al tesoro intelectual de la humanidad otra porción, original y propia. Un 80 por 100 de su obra es tal vez plata vieja hábilmente frotada; pero ¿qué importa, si el autor añade un puñado de monedas completamente nuevas, troqueladas por él...? [...] Indudablemente lo nuevo no abunda, y cada autor solo trae con él migajas de novedad, para añadirlas a otras novedades encontradas siglos antes [...] ¿no hubo genios originales, verdaderos creadores, que se nutrieron con su propia sustancia...? No; al principio de las literaturas no existe la propiedad individual [...] Es la masa popular la que escribe las epopeyas [...] Y mucho más lejos, en los albores de la historia llegada hasta nosotros, son los cantores errantes de Grecia, los rapsodas anónimos, los que se juntan, como las células se aglomeran en el cuerpo, para formar un autor irreal y venerable: el amado Homero, «padre de la Poesía».” (ABC 17 de febrero de 1923, 3)

La tesis que defiende Blasco se relaciona con la *contaminatio* que, como ya hemos visto, es la técnica que usaron Plauto y Terencio para

componer sus obras. Es una defensa de Plauto ya utilizada por Leo, quien, recordemos, alaba a Plauto en lo que tiene de original (adaptar las obras griegas a la escena romana, transmitir la perdida lírica teatral helenística a la posteridad). Más recientemente, Gianotti señala la necesidad de F. A. Wolf, padre de la historiografía moderna, de crear la primera historiografía sobre la literatura romana y no sobre la griega, a pesar de ser F. A. Wolf mismo un helenista. Esta elección, concluye el erudito italiano, tiene que ver con la perfección, desde sus documentos más antiguos, de la literatura griega, por lo que solo cabe plantear de modo historiográfico la literatura de los latinos. De esta manera, finaliza su artículo Gianotti, uno de los méritos de la literatura romana es ser la primera literatura de imitación (Gianotti 2006, 87). Proponemos que, precisamente, los autores occidentales han imitado la mejor literatura antigua, la griega, pero, igualmente, o más, han imitado la literatura romana. Por ejemplo, "novelas históricas, centradas en personajes históricos griegos, son menos frecuentes que las latinas" (Ramos 2001, 102). Toavía más claro es el caso del cine. Invento de finales del siglo XIX y con un desarrollo espectacular a lo largo de todo el siglo XX hasta convertirse en el principal difusor cultural de masas de la historia de nuestra civilización, ha buscado inspiración en toda obra de creación que ha considerado que pudiese interesar al gran público. En ese empeño ha llevado a las pantallas de todo el mundo películas basadas en la cultura grecolatina, las que bautizaron los franceses con el nombre de *peplum*²⁶⁵, una palabra latina que engloba a toda película basada en la historia antigua, sea esta de Grecia, Roma, Egipto, época

²⁶⁵ El término fue acuñado por el crítico francés Jacques Siclier en el número de mayo de 1962 de la revista *Cahiers du Cinéma*, en un artículo titulado "L'âge du péplum".

paleocristiana, etc. y que en España llamamos, obsérvese la reducción, "películas de romanos".

En el caso de Plauto, podemos ver cómo existe una correlación similar. El profesor Francisco Javier Tovar Paz publicaba en 2003 *En bandeja de Plauto. Un ensayo sobre Billy Wilder*, donde dice:

"[...] en principio, nada tienen que ver las tramas que rueda Billy Wilder con las representaciones que propone Plauto desde hace siglos. Ni, por descontado, es mi propósito invitar a que ningún cineasta ruede comedias plautinas, tras demostrar lo inapelablemente cinematográficas que resultan las obras del antiguo autor."
(Tovar 2003, 11)

Pero su libro recorre todas las obras de Plauto y todas las de Wilder y repasa temas que encuentra comparables entre estos dos autores tan lejanos en el tiempo como: "la implicación del espectador", "identidad y existencia" y "Anfitrión como modelo".

Igualmente, Rosario Lopez Gregoris y Luis Unceta Gómez han mostrado cómo el comediógrafo de Umbria aparece en la televisión actual:

[...] un análisis comparativo de las características propias de la comedia palliata de Plauto (comediógrafo romano del siglo II a.C.) y de los elementos definitorios de la sitcom, género televisivo de gran aceptación popular. A través de este planteamiento, los autores pretenden poner de manifiesto la existencia de una tradición cómica que, de forma continua, ha ido transmitiendo una serie de rasgos sin conciencia de su origen remoto. Desde esta perspectiva, la sitcom permite explicar con un enfoque contemporáneo el rotundo éxito que en su momento gozó la comedia plautina y, a la inversa, ciertos patrones compositivos del teatro antiguo dan la pauta para entender la gran influencia del fenómeno televisivo que supone la sitcom.
(López Gregoris y Unceta 2011, 93)

Plauto es el autor latino del siglo III-II a. d. C. del que se conservan obras completas. Además, se puede leer una parte bastante representativa de su quehacer, 20 comedias. Por tanto, ha puesto a nuestro alcance una

gran diversidad de tramas que funcionan bien en el escenario. Es el imitador de la comedia nueva helenística que tenemos al alcance, y de aquella comedia nueva solo podemos leer a Menandro. De hecho, y siguiendo con la idea de que existe un cine de *peplum* pero no un cine de πέπλος, recordemos que se creó el adjetivo “plautino”²⁶⁶ pero no así “*menandreo”.

Con el paso del tiempo, Plauto se ha convertido en el dramaturgo grecolatino más imitado en el teatro occidental, y, como hemos venido mostrando en estas páginas, no solo en el teatro, también en el modo de crear mediante la *contaminatio*, en el uso de la lengua popular como recurso literario, en la representación de la vida cotidiana de una sociedad y en el modo de soportar y superar la adversidad confiando en su propia valía para llegar a ser un escritor reconocido. Por lo menos, durante la “Edad de plata” de la Cultura Española, así lo podemos afirmar.

²⁶⁶ DRAE: plautino, na. (Del lat. *Plautinus*). 1. adj. Propio y característico del poeta latino Plauto, o que tiene semejanza con alguna de las dotes y cualidades distintivas de sus obras. (Igualmente existen “terenciano” y “aristofanesco”).

9 CONCLUSIONES

Esta tesis, *Plauto durante la “Edad de plata” de la Cultura española (1868-1936)*, ha comenzado con la revisión de las traducciones al español de Plauto y Terencio desde el siglo XVI hasta la “Edad de plata”. El trabajo de revisar tanto la historia de las traducciones y como el espacio editorial que permitió a finales del XIX y principios del XX publicar las comedias de los comediógrafos latinos, ha servido para poner de manifiesto que estos autores sufrieron un cambio de fortuna en la estima con la que fueron recibidos a lo largo de todo ese periodo. Se ha constatado que Terencio fue el autor preferido por humanistas y eruditos de los siglos XVI, XVII y XVIII, pero luego fue Plauto el más valorado, sobre todo en esa “Edad de plata” de la Cultura Española (1868-1936).

Se ha podido comprobar que, durante el romanticismo, Plauto se valoró de manera especial por representar el arte popular, por usar la lengua del pueblo y mostrar la vida cotidiana. Una pequeña muestra del interés que suscitaron sus textos la hemos podido evaluar al recordar la disquisición del “Plauto vascongado”. Después, a lo largo de la “Edad de plata”, la revisión del ámbito académico ha revelado que los algunos manuales universitarios trataban al sarsinate con cierta prevención, por la valoración moral que se hacía de sus obras. Las ideas vertidas por el abate Gaume contra el estudio de los clásicos también influyeron en los intelectuales católicos españoles y así lo refleja el manual de Álvarez Amandi, por ejemplo. Pero la mayoría de los manuales defienden el modo de hacer plautino, se implanta el método historiográfico y se explica al poeta umbro como a uno de los autores más importantes de la literatura latina. Igualmente, en la semblanza que se ha aportado sobre la labor de los profesores universitarios de la época, en la revisión de los programas de

estudio y de los trabajos que diversos intelectuales llevaron a cabo sobre el autor clásico, junto con la aparición de nuevas traducciones de las obras plautinas, se ha visto que el escritor del Lacio fue cada vez mejor conocido y aplaudido.

En cuanto al conocimiento popular de Plauto, su repercusión en el ámbito social, se han aportado datos sobre todo tipo de representaciones teatrales relacionadas con el comediógrafo a lo largo del periodo estudiado. Los datos sobre imitaciones, adaptaciones, reposiciones, traducciones a otras lenguas vernáculas, etc., y sobre las ediciones de las comedias que tuvieron como receptores a las nuevas clases emergentes, como la burguesía y el proletariado, han mostrado el calado que el poeta pudo tener en la sociedad de entonces.

Los periódicos han sido una importantísima fuente de información, ya que hemos leído cómo los redactores compararon las obras de los dramaturgos de aquel momento con las de Plauto. En el contexto de esa comparación hemos encontrado referencias al teatro de Ramón de la Cruz, al de Unamuno, al de Valle Inclán, al de Muñoz Seca, y al de otros muchos que entretuvieron a la sociedad de la “Edad de plata”. Aquellos periodistas habían estudiado siguiendo los nuevos métodos historiográficos y de la literatura comparada. Algunos tuvieron como maestros a Alfredo Adolfo Camús, a Antonio González Garbín o a Julio Cejador y Frauca, que, como hemos visto, tuvieron muy en cuenta a Plauto en su quehacer como docentes. Quizá por eso, los mismos redactores, muchos de ellos militantes de ese grupo artístico que fue piedra angular de la “Edad de plata”, los bohemios, precedentes o impulsores de las vanguardias, llegaron incluso a identificarse con Plauto. Desde Francia llegaron las noticias que dieron carta de naturaleza al movimiento bohemio en España, a través de la obra

de Murger, *Escenas de la vida bohemia*, y de la de Huysmans, *À rebours*. Se interpretó a Plauto como bohemio porque el único dato biográfico que se conserva lo sitúa trabajando en un molino mientras escribe sus textos, esas comedias que luego lo convertirían en el autor aclamado por el pueblo romano. Esta anécdota se ha repetido muchas veces a lo largo de este trabajo y hemos constatado que los jóvenes literatos de la “Edad de plata” utilizaron las redacciones de los periódicos como Plauto usó el molino, es decir, como el lugar de trabajo que les daba de comer mientras esperaban publicar la obra maestra que los convertiría en literatos famosos. Así lo hemos comprobado, por ejemplo, en los recuerdos de Cansinos Assens, cuando relata el ambiente que se vivía en las redacciones de los diarios, donde él mismo estuvo trabajando mientras creaba sus novelas. Entre aquellos periodistas se usaba la expresión “el periódico es la palanca”, con el significado de que el periódico era el medio a través del cual se podía dar el salto a la literatura. Todavía más claramente, el bisemanario francés *Rabelais*, mediante una ilustración, usó el molino de Plauto como metáfora del trabajo que suponía poner en circulación un nuevo periódico al representar a unos esforzados esclavos empujando la palanca de un gran molino.

También los autores del Realismo literario como Galdós, “Clarín” o Blasco Ibáñez, recogieron las enseñanzas que recibieron a través de la asignatura de literatura latina que estudiaron en sus respectivas universidades, y las lecciones sobre el autor latino en particular, para verterlas en sus obras de creación. Galdós lo hizo en los pasajes de sus novelas protagonizados por jóvenes aspirantes a literatos. Son escenas en las que el narrador expresa su opinión sobre la historia de la literatura y donde leemos diálogos entre sus personajes de ficción que recuerdan a los

argumentos de las comedias de Plauto. La influencia del profesor Camús en el autor canario se puede seguir en los párrafos que le dedica en sus obras. Igualmente, el impulso del profesor llevó a Menéndez Pelayo a traducir *Captivi* para que fuera representada por los estudiantes de la Universidad Central en un teatro de Madrid.

"Clarín", uno de los espectadores de aquella representación única en España, muestra en sus crónicas sobre el evento un gran respeto por la literatura clásica, y por Plauto en particular. Ese respeto había nacido durante su paso por la universidad, donde descubrió personajes que luego protagonizarían sus obras, como el cuento *Vario*, donde "inventa" una vida para este poeta latino olvidado.

Blasco Ibáñez, finalmente, convirtió a Plauto en personaje de una de sus novelas. Además, el valenciano impulsó desde su editorial Prometeo la más completa colección de traducciones al español de Plauto que se publicó durante la "Edad de plata", la de José Velasco y García. También, gracias a su labor como editor, nos ha dado pie a investigar cómo la bohemia y Plauto pueden tener una sorprendente relación.

Podemos decir que Plauto fue una "estrella mediática" en el siglo XIX, pues fue el momento en el que nació con fuerza el periodismo, ávido de noticias, de material con el cual rellenar sus páginas. Pero el periódico quería también ser crítico con la sociedad que le permitía existir, vivía creando polémica, y la base crítica se la podía proporcionar un autor latino que representaba en sus obras a personajes poco ejemplares para la sociedad burguesa que leía esas publicaciones. Lo hemos visto a lo largo de todo este trabajo, cuando hemos presentado noticias, comentarios, artículos y reportajes, aparecidos en los diarios, tanto a favor como en contra del poeta clásico, pero a través del cual se creaban chistes políticos,

se comentaba la cultura que se podía apreciar en ciertos escritores o se hacían valoraciones sobre la educación de las señoritas.

De esta manera, con Plauto presente en las mentes de los hombres de cultura de la “Edad de plata”, no sorprende encontrar los variadísimos puntos de vista desde los cuales se ha entendido al comediógrafo: autor “realista”, personaje de vida misteriosa, pintor de costumbres, poeta infortunado, genio de la literatura, esclavo que consiguió liberarse, fuente para el estudio de la historia de Roma y del derecho romano, etc.

Se han aportado datos para comprender que Plauto ha sido redescubierto para la literatura en dos momentos clave de la historia gracias a ciertos hechos puntuales que ocurrieron en la transmisión de su legado. El humanismo se interesó por el sarsinate, un hecho que, como hemos visto, está relacionado con la aparición del código Orsiniano en el siglo XV. El Renacimiento siguió ocupándose de Plauto, pero ya con el interés de traducirlo al español porque las lenguas vernáculas estaban tomando la preeminencia sobre la latina y Plauto sirvió de ejemplo para demostrar que el español estaba a la altura de una lengua de cultura, que “servía” para escribir una comedia. La presencia del comediógrafo latino en los siglos siguientes, XVII y XVIII, ha quedado plasmada sobre todo en las adaptaciones teatrales, en la recurrencia de las tramas que hemos heredado con sus veintiuna comedias, aunque no fuera el autor predilecto de aquellos que tenían algo que decir culturalmente.

Luego, tras un tiempo de semi-olvido, las vicisitudes de la historia volvieron a poner a Plauto de plena actualidad. Primero por el impulso de la romántica escuela alemana (Lessing), y poco después, el espaldarazo definitivo, por un nuevo descubrimiento de sus obras en el palimpsesto ambrosiano. Este hecho entretuvo las horas de estudio de muchos eruditos

a lo largo de todo el siglo XIX y principios del XX, y gracias a los cambios sociales de la época, propició un giro significativo, y positivo, en la valoración del autor de Umbria. La publicación de las ediciones críticas de todas las obras plautinas a finales del siglo XIX dio un gran impulso a Plauto para ser protagonista también de los primeros años del siglo siguiente. De esta forma, Plauto comenzó a ser traducido sistemáticamente a nuestra lengua.

Los caminos por los que llega un autor clásico a la literatura y la sociedad moderna pueden ser muy variados, pero Plauto, gracias a estos dos hechos mencionados, ha llegado de manera directa, no en textos resumidos o en revisiones distorsionadas. Su influencia se ejerce desde sus obras originales (o todo lo originales que podemos suponer unas obras escritas en los siglos III y II a.d.C.), no mediante lectores interpuestos. Si bien la tradición clásica muchas veces se presenta como un proceso en el que el objeto cambia hasta convertirse en un tópico sin autor, a Plauto esto no le ocurre, pues todo lo que tiene que ver con el sarsinate sigue perteneciendo al sarsinate, no es un tópico anónimo. Que fuese "descubierto" en dos momentos tan importantes ha provocado que su obra se leyese directamente, no en compilaciones de máximas o aforismos. Su poca aptitud como modelo lo salvó de ser leído y releído hasta diluir sus comedias entre otras muchas frases en latín. Y el puesto, alcanzado gracias a la Historiografía, como único autor de teatro latino del siglo III a.d.C. con obra completa que se ha conservado hasta nosotros, lo sitúa en un lugar privilegiado de la historia de la literatura latina y por tanto de la historia de la literatura occidental.

A pesar de repetir lo que ya hemos dicho, y lo que han dicho otros antes que nosotros, no podemos concluir esta tesis sin recordar lo obvio.

Plauto es el autor más antiguo que conocemos que ha utilizado la lengua popular como resorte literario, que ha plasmado tramas universales como la confusión de identidades, que hace protagonista de sus obras al sirviente que se sacrifica por su amo, o al sirviente-pícaro que todo lo enreda y de lo cual sale indemne muchas veces, que crea tipos de comedia como el avaro y el fanfarrón, que convierte en antagonistas a personajes que son crueles con otros seres humanos a los que esclavizan, que recurre a la anagnórisis para conseguir finales felices, y que, en fin, abrió el camino a todo creador posterior para hacer buen uso de la imitación. Por todo esto, se vio a Plauto como a un autor muy cercano, no tanto como a una autoridad pomposa y colocada sobre un pedestal. También, aprovechando su calificación de poeta popular, fue una herramienta para defender ideas políticas y sociales como las de Costanzo, las de Canalejas o las de Blasco Ibáñez.

No sabemos cómo entendía Plauto el arte. Pero en el imaginario de los intelectuales de la “Edad de plata” se le interpretó como un “poeta”, con todas las características que este “tipo” pudiera tener entonces. Los poetas modernos encontraron en Plauto ejemplo vital, pues cada tiempo, cada movimiento cultural, lo ha leído de manera distinta. Plauto, por tanto, no su obra, sino su estampa imaginaria, lo que se creyó saber sobre él, se convirtió, de esta manera, en objeto de comparación de la propia vida. Si hay que comparar, hay que hacerlo con el paradigma original. Este fue, es y será Plauto, quien, como queda demostrado, formó parte del Espíritu (*Zeitgeist*) de la “Edad de plata” de la Cultura Española.

10 BIBLIOGRAFÍA

- Alas (1879): Leopoldo Alas "Clarín", "Plauto en la escena" en *La Unión* 14 de diciembre de 1879, pág. 3, Madrid, [artículo en línea] [Fecha de consulta: 25/03/2014], < <http://hemerotecadigital.bne.es> >
- Alas (1896): Leopoldo Alas "Clarín", *Vario*, en *Cuentos morales*, [libro en línea] Madrid, La España Editorial. [Fecha de consulta: 16/08/2008] < <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=5304> >.
- Alas (1972): Leopoldo Alas "Clarín", "Plauto en la escena", *Preludios de Clarín*, estudio preliminar, selección y notas por Jean-Francois Botrel. Oviedo: Diputación de Asturias, Instituto de Estudios Asturianos del Patronato José Ma. Quadrado, (CSIC)
- Alas (1987): Leopoldo Alas "Clarín", *La Regenta I*, Gonzalo Sobejano (ed.) Madrid, Castalia.
- Alcalá (1505): Pedro de Alcalá, *Vocabulista arávigo en letra castellana. En Arte para ligeramente saber la lengua aráviga*, Granada, Juan Varela, [recurso en línea] [Fecha de consulta: 25/10/2014], < <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUIMenuNtlle?cmd=Lema&sec=1.1.0.0.0> >
- Alemany y Bolufer (1917): José Alemany y Bolufer, *Diccionario de la lengua española*, Barcelona, Sopena, [recurso en línea] [Fecha de consulta: 25/10/2014], < <http://ntlle.rae.es> >
- Alemany (1978): Aurora Alemany, (trad.) *Los Miserables* de Víctor Hugo, cinco tomos, Barcelona, Bruguera.
- Alonso (2008): Julio Alonso Asenjo, "Introducción al teatro de colegio de los jesuitas hispanos (siglo XVI)" [artículo en línea], Revista *Teatresco*, Universidad de Valencia. [Fecha de consulta: 10/07/2008], < http://parnaseo.uv.es/Ars/teatresco/estudios/introduccion_al_teatro.htm >
- Alsina (2003): Victòria Alsina, "Els primers humanistes catalans segons Lluís Nicolau d'Olwer", en *Polis i nació. Política y literatura (1900-1939)*. R. Cabré, M. Jufresa y J. Malé (eds.), Barcelona, Societat Catalana d'Estudis Clàssics (IEC), Ítaca: Quaderns Catalans de Cultura Clàssica, Annexos 2, [artículo en línea] [Fecha de consulta 13/05/2014] < http://www.ub.edu/acr/wp-content/uploads/2012/09/alsina_polis.pdf >
- Álvarez (1843): Fernando Álvarez, *Memoria leída en el Ateneo Científico y Literario de Madrid, en la Junta General de 29 de Diciembre de 1842*, Madrid, Imprenta de d. Fernando Suárez.
- Álvarez (1844): Fernando Álvarez, *Memoria leída en el Ateneo Científico y Literario de Madrid, en la Junta General de 30 de Diciembre de 1843*, Madrid, Imprenta de la Sociedad Literaria y Tipográfica.

- Álvarez Amandi (1880): Justo Álvarez Amandi, *Lecciones de literatura latina por Justo Alvarez y Amandi*. Oviedo [s.n.], Imp. de E. Uría.
- Amezúa (2001): Julia Amezúa Amezúa, "Huysmans y el fin de siglo hispánico: un apunte" [artículo en línea], *Le métissage culturel en Espagne: Colloque international organisé par le CREC, Centre de Recherche sur l'Espagne Contemporaine, du 14 au 16 mai 1998*, Jean-René Aymes, Serge Salaün. Presses Sorbonne Nouvelle. [Fecha de consulta: 10/09/2013], < http://books.google.es/books?id=7-HKb5WZ3WUC&pg=PA7&dq=Le+métissage+culturel+en+Espagne:+Colloque+international+organisé+par+le+CREC,+Centre+de+Recherche+sur+l'Espagne+Contemporaine,+du+14+au+16+mai+1998,+Jean-René+Aymes,+Serge+Salaün,+Centre+de+recherche+sur+l'Espagne+contemporaine.+Presses+Sorbonne+Nouvelle,+2001&sig=ACfU3U0dE2kTK_GEz9E6Jpl7nhO6eafUqw#PPA206,M1 >
- Artaud (1863): Nicolas Louis Marie Artaud *Fragments pour servir à l'histoire de la comédie antique: Épicharme, Ménandre, Plaute*, París, Auguste Durand.
- Artigas (1925): Miguel Artigas y Ferrando, "Juan Verzosa, traductor de Plauto" en separata de la revista *Universidad*, Zaragoza, pp. 25-29.
- Ateneo (1844): *Lista alfabética de los Señores Socios del Ateneo Científico de Madrid en 31 de Enero de 1844*. Madrid. Imprenta de la Sociedad Literaria y Tipográfica.
- Ateneo (1886): *Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid. Lista de señores socios. Noviembre de 1886*. Madrid, Sucesores de Rivadeneyra.
- Aymes y Salaün (2001): Jean-René Aymes y Serge Salaün, "Introducción" [artículo en línea], en *Le métissage culturel en Espagne: Colloque international organisé par le CREC, Centre de Recherche sur l'Espagne Contemporaine, du 14 au 16 mai 1998*. Presses Sorbonne Nouvelle. [Fecha de consulta: 10/03/2014], < http://books.google.es/books?id=7-HKb5WZ3WUC&pg=PA7&dq=Le+métissage+culturel+en+Espagne:+Colloque+international+organisé+par+le+CREC,+Centre+de+Recherche+sur+l'Espagne+Contemporaine,+du+14+au+16+mai+1998,+Jean-René+Aymes,+Serge+Salaün,+Centre+de+recherche+sur+l'Espagne+contemporaine.+Presses+Sorbonne+Nouvelle,+2001&sig=ACfU3U0dE2kTK_GEz9E6Jpl7nhO6eafUqw#PPA206,M1 >
- Baehr (1879): Johann Christian Felix Baehr, *Historia de la literatura latina por el Dr. Juan Félix Baehr vertida al castellano de la tercera edición germánica por el Doctor Don Francisco María Rivero. Catedrático de la Universidad Central*. Madrid, Francisco Iruviedra / Antonio Novo [etc.], Impr. P. Conesa.

- Barbado (1888): Federico Barbado y Patiño, *Historia crítica de la literatura clásica latina por Federico Barbado y Patiño*. Sevilla: [s.n.], Impr. de El Tribuno.
- Bargalló (1994): Juan Bargalló Carraté, "Hacia una tipología del *doble*: el doble por fusión, por fisión y por metamorfosis", en *identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*, (ed.) Juan Bargalló, Sevilla, Alfar.
- Barrera (1860): Cayetano Alberto de la Barrera y Leirado, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII* [libro en línea]. Madrid, Rivadeneyra. [Fecha de consulta: 10/07/2008], < <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12583859723477162098435/index.htm> >
- Barrios (2005): María José Barrios Castro "Un estudio desconocido sobre Aristófanes. Los artículos del catedrático Alfredo Adolfo Camús". En *La historia de la literatura grecolatina en el siglo XIX español: espacio social y literario*, compilación de Francisco García Jurado, Málaga, Universidad de Málaga, Analecta Malacitana, Anejo LI.
- Bayrón (2005): Fernando Bayrón Toro, *Labra: biografía, bibliografía e ideas sobre abolición de la esclavitud, autonomismo, el Tratado de París de 1898*. Mayagüez, Libroservices Incorporated.
- Blasco (1928): Vicente Blasco Ibáñez, *En París*, Madrid, Cosmópolis.
- Blasco (1998): Vicente Blasco Ibáñez, *Sónnica la cortesana*. Madrid, Alianza.
- Bernárdez (2001): Asun Bernárdez, "Castigat ridendo mores o la función política de la risa" en *El humor y la risa*, Madrid, Fundación Autor.
- Bertrand (1878): L. Bertrand, *Vie, écrits et correspondance littéraire de Laurent Josse LeClerc*, Paris, Techener-Vic.
- Bonet (2011): Juan Manuel Bonet, *Bohemia y literatura. Tes noches de Sevilla. Alejandro Sawa, Rafael Cansinos Assens y Rafael Lasso de la Vega*, VV.AA. (coord.) Alfredo Valenzuela, Sevilla, Renacimiento.
- Borja-Villel, Chevrier y Pijollet (2013): Manuel J. Borja-Villel, Jean-François Chevrier y Élia Pijollet, *Formas biográficas. Construcción y mitología individual* [web] [Fecha de consulta 28/05/2014], < <http://www.museo reinasofia.es/publicaciones/formas-biograficas-construccion-mitologia-individual> >
- Bravo Díaz (2001): José Román Bravo Díaz, *Terencio. Comedias*. Madrid, Cátedra.
- Bravo Díaz (2005a): José Román Bravo Díaz, *Plauto. Comedias I*. Madrid, Cátedra.
- Bravo Díaz (2005b): José Román Bravo Díaz, *Plauto. Comedias II*. Madrid, Cátedra.

- Bravo Díaz y López Gregoris (2012): José Román Bravo Díaz y Rosario López Gregoris, *Comedia latina. Plauto y Terencio*, edición, introducción, notas y comentario de López Gregoris, traducción de Bravo Díaz, Bibliotheca Aurea, Cátedra.
- Bravo Riesco (1924): Agustín Bravo Riesco, *Mostellaria, Persa, Asinaria, Stichus*, tesis inédita procedente de Valladolid, presentada en la Universidad de Madrid, Facultad de Filosofía y Letras 1924.
- Bordallo (1852): Tomás Bordallo, *Memoria leída en el Ateneo Científico y Literario de Madrid, en la Junta General de 30 de Diciembre de 1851*, Madrid, Imprenta del Colegio de Sordo-mudos y Ciegos.
- Caballero (1843): "Encargo de la cátedra de literatura e historia a Alfredo Adolfo Camús" en *Boletín Oficial de Instrucción Pública* t. VI, Madrid, Imprenta Real.
- Camacho (2006): José María Camacho Rojo, "Recepción y estudios críticos sobre Terencio en España", en *Estudios sobre Terencio*, coord. Beatriz Rabaza, Maria de Fátima de Sousa e Silva, Andrés Pociña Pérez, págs. 513-529, Universidad de Granada.
- Camús (1842): Alfredo Adolfo Camús, "Discurso inaugural de la cátedra de literatura francesa del Ateneo de Madrid para el curso de 1841 a 1842, pronunciado por el catedrático de dicha asignatura D. Alfredo Adolfo Camús", en *Gaceta de Madrid* de 10 de marzo de 1842 [recurso en línea]. [Fecha de consulta: 29/03/2014], < www.hemerotecadigital.es >
- Camús (1843): Alfredo Adolfo Camús, *Discurso inaugural pronunciado para la solemne apertura del curso de 1843 a 1844 en la Universidad Literaria de esta Corte el día 1º de noviembre último por don Alfredo Adolfo Camús, catedrático de Literatura*. Madrid, por Aguado impresor de la Universidad.
- Camús (1844): Alfredo Adolfo Camús, "Clase de Literatura e Historia. Programa de Literatura correspondiente al tercer año de Filosofía para el curso de 1844-1845". En *Oración inaugural pronunciada en la solemne apertura de la Universidad Literaria de Madrid el día 1º de noviembre de 1844 por el doctor en Jurisprudencia don Antonio María Rubio*. Madrid, Imprenta a cargo de J. M. Ducazcal (pp. 56-60).
- Camús (1863): Alfredo Adolfo Camús, "Refranes" en *Revista ibérica de ciencias, política, literatura, artes e instrucción pública*. 1/1/1863 (tomo VI) pp. 199-219, 304-313(213 mal paginada en original), 390-400, 459-472 [artículos en línea] [Fecha de consulta: 01/05/2009] < <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003778558&page=489&search=Camus&lang=es> >.

- Canalejas (1874): José Canalejas y Méndez, *Apuntes para un curso de literatura latina, redactados por José Canalejas y Méndez, profesor auxiliar de Principios generales de literatura en la Universidad Central. Tomo I*, Madrid [s.n.], establecimiento tipográfico de Manuel Martínez.
- Canfora (1991): Luciano Canfora, *Ideología de los estudios clásicos*. Madrid, Akal, S. A.
- Cansinos (2005a): Rafael Cansinos Assens, *La novela de un literato (Hombres, ideas, escenas, efemérides, anécdotas...)* 1. [1882-1913]. Madrid, Alianza Editorial S.A.
- Cansinos (2005b): Rafael Cansinos Assens, *La novela de un literato (Hombres, ideas, escenas, efemérides, anécdotas...)* 2. [1914-1921]. Madrid, Alianza Editorial S.A.
- Cansinos (2005c): Rafael Cansinos Assens, *La novela de un literato (Hombres, ideas, escenas, efemérides, anécdotas...)* 3. [1922-1936]. Madrid, Alianza Editorial S.A.
- Cantú (1853): Cesare Cantú, *Documenti alla storia universale di Cesare Cantú*, tomo III, "Filosofia e Letteratura", Torino, Giuseppe Pomba.
- Cañete (1860): "Discurso leído en el Ateneo de esta Corte, para inaugurar el Curso Anual de Literatura Dramática, el 10 de noviembre de 1852" en *La América* 24 de julio de 1860, pp. 9 y 10 [recurso en línea]. [Fecha de consulta: 23/03/2014], < <http://hemerotecadigital.bne.es> >
- Capmany (1786): Antonio de Capmany y de Montpalau, *Teatro historico-critico de la elocuencia española* [libro en línea], Tomo II, Madrid. [Fecha de consulta: 10/08/2008], < <http://books.google.es/books?id=QylsAAAA MA AJ&printsec=frontcover&dq=teatro+historico-critico> >
- Carrasco (1991): Juan María Carrasco González, "El *Clarimundo* de João de Barros. Perspectivas para el análisis lingüístico de una obra portuguesa del siglo XVI" en *Anuario de estudios filológicos*, pp. 91-110, Cáceres, Universidad de Extremadura.
- Cardona (1979): Ángeles Cardona de Gibert, *Lope de Rueda. Teatro completo*. Barcelona, Bruguera.
- Caro (1978): Rodrigo Caro, *Días geniales o lúdricos*, ed., estudio preliminar y notas de Jean-Pierre Etievre, Madrid, Espasa Calpe.
- Castelar (1870): Emilio Castelar y Ripoll, *Abolición de la esclavitud. Discurso pronunciado por don Emilio Castelar en la sesión de las Cortes Constituyentes celebrada el día 20 de junio de 1870*. Madrid, Impr. J. A. García.
- Castro (2005): José David Castro de Castro, "Las colecciones de textos clásicos en España: la Biblioteca Clásica de Luis Navarro", en *La historia de la literatura grecolatina en el siglo XIX español: espacio social y literario*,

- (comp.) Francisco García Jurado, Málaga, Universidad de Málaga, Analecta Malacitana, Anejo LI.
- de Castro (1852): Adolfo de Castro y Rossi, autor del *Gran diccionario de la lengua española*, Madrid, El Semanario Pintoresco y de La Ilustración.
- de Castro (1855): Adolfo de Castro y Rossi, *Cuestiones bibliográficas: colección escogida de obras raras de amenidad y erudición, con apuntes biográficos de los diferentes autores*, Madrid, Rivadeneyra.
- Catálogo de Antiguo Teatro Escolar, [en línea] [Fecha de consulta: entre 22/06/2008 y 10/03/2014], < <http://parnaseo.uv.es/> >
- Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español, [en línea] [Fecha de consulta: entre 30/06/2008 y 29/07/2014], < <http://www.mcu.es/bibliotecas/MC/CCPB/index.html> >
- Closa (1997): Josep Closa Farrés, "Los humanistas hispanos y la lectura de Plauto" en *Humanismo y pervivencia del mundo clásico: Homenaje al profesor Luis Gil*, (eds.) José María Maestre Maestre, Luis Charlo Brea, Joaquín Pascual Barea, II.1 pp. 249-256, Alcañiz: Ayuntamiento; Cádiz: Universidad, [etc.]
- Colección* (1851): *Colección de autores selectos Latinos y castellanos: para uso de los institutos, colegios y demas establecimientos de Segunda Enseñanza del Reino / mandada publicar de Real Orden*, tomo I [libro en línea], Madrid, Imprenta Nacional. [Fecha de consulta: 20/10/2014] < http://books.google.es/books?id=xlhAZaDZUKgC&printsec=frontcover&hl=es&source=gb_s_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false >
- Colección* (1856): *Colección de autores selectos Latinos y castellanos: para uso de los institutos, colegios y demas establecimientos de Segunda Enseñanza del Reino / mandada publicar de Real Orden*, tomo IV [libro en línea], Madrid, Imprenta Nacional. [Fecha de consulta: 20/10/2014] < <http://books.google.es/books?id=MqVH9OQDOqEC&pg=PA636&dq=Plauto&hl=es&sa=X&ei=bLZEVOkWAeu07Qav84HwBQ&ved=0CEwQ6AEwCA#v=onepage&q=Plauto&f=false> >
- Colón (1864): Cristóbal Colón de la Cerda, *Memoria leída en el Ateneo Científico y Literario de Madrid, en la Junta General de 31 de Diciembre de 1863*, Madrid, Impr. de Tejado a cargo de Rafael Ludeña.
- Condom (2005): Dolors Condom, "La traducción catalana de Terenci Àfer com a font d'informació lèxica en el *DECat* de Joan Coromines" [artículo en línea] *Estudi General* Revista de la Facultat de Lletres de la Universitat de Girona, núm. 22, pp. 185-196. [Fecha de consulta: 27/08/2008] < <http://www.raco.cat/index.php/EstudiGral/article/viewFile/43797/562> >
- Costanzo (1858a): Salvador Costanzo, "Prólogo del traductor" en *Historia de cien años (1750-1850), escrita en italiano por Cesar Cantu; y*

- traducida de la segunda edición, anotada y precedida de un prólogo por Salvador Costanzo, Madrid, Mellado.*
- Costanzo (1858b): Salvador Costanzo, *Historia universal desde los tiempos más remotos hasta nuestros días por S. C.*, tomo IV, Madrid, Mellado.
- Costanzo (1859): Salvador Costanzo, *El Anfitrión de Plauto y La Andriana de Terencio*, Madrid, Mellado.
- Costanzo (1860): Salvador Costanzo, *Manual de literatura griega*, Madrid, Mellado.
- Costanzo (1862): Salvador Costanzo, *Manual de literatura latina*, Madrid, Mellado.
- Coromines (1936): Pere y Joan Coromines (ed. Lit.), *Comèdies. Vol 1. Àndria; El Botxí de sí mateix / P. Terenci Àfer*, Barcelona, Fundació Bernat Metge.
- Cotarelo (1901): Emilio Cotarelo y Mori, *Estudios de historia literaria de España*, Madrid, La Revista Española.
- Covarrubias (1611a): Sebastián de Covarrubias, *Thesoro de la lengua castellana*, manuscrito, [recurso en línea] [Fecha de consulta: 01/11/2014] < <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUIMenuNtlle?cmd=Lema&sec=1.1.0.0.0>. >
- Covarrubias (1611b): Sebastián de Covarrubias, *Suplemento al Thesoro de la lengua castellana*, manuscrito, [recurso en línea] [Fecha de consulta: 01/11/2014] < <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUIMenuNtlle?cmd=Lema&sec=1.0.0.0.0>. >
- Curtius (1972): Ernst Robert Curtius, *Ensayos críticos sobre la literatura europea*, Barcelona, Seix Barral.
- Curtius (1989): Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media*, II, México, FCE.
- D'Alton (1830): John D'Alton, *Essay on the Ancient History, Religion, Learning, Arts, and Government of Ireland*, vol. 16, Dublín, Royal Irish Academy.
- Dequeisne (1786): Manuel Dequeisne, *La Ándria. Comedia 1ª de Terencio*, Madrid, Imprenta Real.
- Díaz (1848): Jacinto Díaz, *Lecciones de literatura latina escritas por Jacinto Díaz, presbítero, doctor en ambos derechos, y catedrático de dicha asignatura en la Universidad de Barcelona*, Barcelona, [s.n.] Impr. Tomás Gorch.
- Díaz Díaz (1998): Gonzalo Díaz Díaz, *Hombres y documentos de la filosofía española* volumen 6. Madrid, CSIC Press.
- Dicenta (1912): Joaquín Dicenta, *Novelas de Joaquín Dicenta. El idilio de Pedrín. Idos y muertos. Infanticida. Sol de invierno*, París, Garnier.
- Díez (1797): Santos Díez González, *El casamiento por fuerza, comedia en tres actos*, Madrid, en la oficina de Pablo Nadal.

- Domingo Cuadriello (2002): Jorge Domingo Cuadriello, *Los españoles en las letras cubanas durante el siglo XX. Diccionario bio-bibliográfico*. Sevilla, Renacimiento.
- Domingo Cuadriello (2009): Jorge Domingo Cuadriello, *El exilio republicano español en Cuba*, Siglo XXI de España Editores, Madrid.
- Domingo Mavaldi (2001): Arantxa Domingo Malvadi, *La producción escénica del Padre Pedro Pablo Acevedo: Un capítulo en la pedagogía del latín de la Compañía de Jesús en el siglo XVI* [artículo en línea] Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca. [Fecha e consulta 10/04/2014] < <http://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/55594/1/978-84-7800-859-9.pdf> >
- Domínguez Herbella (1853): Ramón Joaquín Domínguez Herbella, *Diccionario nacional o gran diccionario de la lengua española*, Madrid, Mellado.
- Domínguez (2012): César Domínguez Prieto, "¿Literatura comparada sin comparación? Reflexión interdisciplinar desde una epistemología comparatista" en *Historia(s), imagen(es) y lenguaje(s) en América Latina y Europa* / edición a cargo de Israel Sanmartín Barros, Patricia Calvo González, Eduardo Rey Tristán. Universidade de Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, pp. 263-275.
- Dunlop (1823): John Dunlop, *History of roman literature*, I, London, Longman, Hurst, Rees, and Brown [libro en línea]. [Fecha de consulta 11/05/2014] < http://books.google.es/books?id=6lkUAAAAQAAJ&pg=PA170&lpg=PA170&dq=goldingham+shadwell&source=bl&ots=6Q1PGa1-Q_&sig=XeeEEYr3k3LOEbggMI3frjHDI5A&hl=es&sa=X&ei=kr1vU4mRN4ab1AXrpYDABg&ved=0CFcQ6AEwBg#v=onepage&q=goldingham%20shadwell&f=false >
- Espino (2005): Javier Espino Martín, "La enseñanza de la literatura clásica. Retórica, poética y comparatismo", en *La historia de la literatura grecolatina en el siglo XIX español: espacio social y literario*, (comp.) Francisco García Jurado, Málaga, Universidad de Málaga, Analecta Malacitana, Anejo LI.
- Fabié (1886): Antonio María Fabié, *Algunas obras del doctor Francisco López de Villalobos*, Madrid, Impr. Ginesta [libro en línea]. [Fecha de consulta: 24/04/2014] < <https://archive.org/details/algunasobrasdel00fabigoog> >
- Fabricius (1728): Jo. Alberti Fabricii, *Bibliotheca latina sive notitia auctorum veterum latinorum. Tomus primus*. Venetis, Sebastian Coleti.
- Feijóo (1733): Benito Jerónimo Feijóo, *Teatro crítico universal*, tomo quinto [libro en línea]. [Fecha de consulta: 22/07/2014] < <http://www.filosofia.org/bjf/bjft000.htm> >

- Felici y Rossi (1991): Lucio Felici y Tiziano Rossi (direc.) *Enciclopedia de la literatura Garzanti*. Barcelona, Ediciones B, S.A.
- Fernández Corte (2004): José Carlos Fernández Corte, "La invención de la Historia de la Literatura Latina en España (y una breve reflexión sobre Europa)", *CFC (E.Lat.)*, 24, 1, pp. 95-113.
- Fernández-Guerra (1856): Luis Fernández-Guerra y Orbe, *Comedias escogidas de don Agustín Moreto y Cabaña. Biblioteca de autores españoles desde la formación del lenguaje hasta nuestros días*, Madrid, M. Rivadeneyra.
- Fulgosio (1860): Fernando Fulgosio, *Memoria leída en el Ateneo Científico y Literario de Madrid, en la Junta General de 31 de Diciembre de 1859*, Madrid, Imprenta de Tejado a cargo de Rafael Ludeña.
- Fulgosio (1861): Fernando Fulgosio, *Memoria leída en el Ateneo Científico y Literario de Madrid, en la Junta General de 31 de Diciembre de 1860*, Madrid, Imprenta de Tejado a cargo de Rafael Ludeña.
- Fulgosio (1862): Fernando Fulgosio, *Memoria leída en el Ateneo Científico y Literario de Madrid, en la Junta General de 31 de Diciembre de 1861*, Madrid, Imprenta de Tejado a cargo de Rafael Ludeña.
- Fulgosio (1863): Fernando Fulgosio, *Memoria leída en el Ateneo Científico y Literario de Madrid, en la Junta General de 31 de Diciembre de 1862*, Madrid, Imprenta de Tejado a cargo de Rafael Ludeña.
- García Barzanallana (1848): José García Barzanallana, *Memoria leída en el Ateneo Científico y Literario de Madrid, en la Junta General de 31 de Diciembre de 1847*, Madrid, Imprenta de la Publicidad a cargo de M. Rivadeneyra.
- García Gabaldón (1996-97): Jesús García Gabaldón, "Comparatismo / comparado,a: marbete disciplinario" *E.L.U.A. Estudios de Lingüística*, 11, Universidad de Alicante, pp. 149-161.
- García Jurado (1996): "Aspectos léxicos de las traducciones de Plauto al castellano: la expresión latina del enfrentamiento y el obstáculo con el preverbio *ob-*", *CFC (E.Lat.)* 10, pp. 65-82.
- García Jurado (1999): Francisco García Jurado, "Apuntes para una historia prohibida de la Literatura Latina en el siglo XX: la voz de los lectores no académicos", *Contemporaneidad de los clásicos en el umbral del tercer milenio: actas del congreso internacional de los clásicos*. La tradición grecolatina ante el siglo XXI (La Habana, 1 a 5 de diciembre de 1998) / coord. por María Consuelo Álvarez Morán, Rosa María Iglesias Montiel, pp. 77-86.
- García Jurado (2002): Francisco García Jurado, *Alfredo Adolfo Camús (1797-1889)*, Madrid, Ediciones Clásicas.

- García Jurado (2003): Francisco García Jurado, "La iglesia católica contra la enseñanza de los clásicos en el siglo XIX: el abate Gaume y su repercusión en España. Una página poco conocida de la Educación Clásica" Ponencia presentada en las VI Jornadas de Hispanismo Filosófico, UCM (10 de septiembre de 2003).
- García Jurado (2004): Francisco García Jurado, "La Historiografía de la Literatura Latina y su conciencia en los autores modernos: visiones divergentes del canon y la decadencia en Pérez Galdós y Huysmans", *CFC (E.Lat.)*, 24, 1 (115-147).
- García Jurado (2005): Francisco García Jurado, "La literatura como historia. Entre el pensamiento ilustrado y la reacción romántica", en *La historia de la literatura grecolatina en el siglo XIX español: espacio social y literario*, comp. Francisco García Jurado, Málaga, Analecta Malacitana, pp 47-65.
- García Jurado (2008a): Francisco García Jurado "Ensayo de una Historiografía de la Literatura Latina en España (1778-1936)". En *Revista de Estudios Latinos (RELat)* 8, pp. 179-201.
- García Jurado (2008b): Francisco García Jurado, "Alfredo Adolfo Camús y el humanismo renacentista" [blog] *Lectores audaces*. [Fecha de consulta: 26/06/2008], < http://lectoresaudaces.blogspot.com/2008_06_22_archive.html >
- García Jurado (2008c): Francisco García Jurado, "Manuales románticos" [blog] *Lectores audaces*. [Fecha de consulta: 26/07/2014], < http://lectoresaudaces.blogspot.com.es/2008_06_15_archive.html >
- García Jurado (2010): Francisco García Jurado, "Aproximación a una historiografía literaria en la Edad de plata", en *La historia de la literatura grecolatina durante la Edad de plata de la cultura española (1868-1936)*, ed. Francisco García Jurado, Ramiro González Delgado y Marta González González, Málaga, Analecta Malacitana, pp 27-56.
- García Jurado (2011a): Francisco García Jurado, "La reinención del «Renacimiento» en el siglo XIX español", en *Humanismo y pervivencia del mundo clásico, IV.5. Homenaje al profesor Antonio Prieto*, J. M. Maestre, J. Pascual y L. Charlo (eds.), Alcañiz-Madrid, Instituto de Estudios Humanísticos-CSIC, pp. 2627-2639.
- García Jurado (2011b): Francisco García Jurado, "Los manuales románticos de literatura latina en lengua española (1833-1868)", Madrid, *Revista de Estudios Latinos (RELat)* 11, 2011, 207-235.
- García Jurado (2012a): Francisco García Jurado, "*Mala aetas nulla delenimenta inuenit* o la paradoja de Afranio entre el fragmento y la cita". En

- Estudios sobre teatro romano: el mundo de los sentimientos y su expresión*. Zaragoza, Pórtico, pp. 495-522.
- García Jurado (2012b): Francisco García Jurado, *Naturaleza del poder. Montesquieu y los germanos*. [blog]. 21 de abril de 2012. [Fecha de consulta: 10/05/2013], < http://lectoresaudaces.blogspot.com.es/2012_04_15_archive.html >
- García Jurado (2012c): Francisco García Jurado, *La decadencia en la historiografía literaria*. [blog] 15 de diciembre de 2012. [Fecha de consulta: 03/03/2014], < <http://clasicos.hypotheses.org/138> >
- García Jurado (2012d): Francisco García Jurado, "Un anacronismo ilustrado en la España del siglo XIX: las *Litterarum Latinarum institutiones* (1852) de Alfredo Adolfo Camús", en *Myrtia*, nº 27 (2012), pp. 313-344.
- García Jurado (2013a): Francisco García Jurado, "Los manuales de literatura clásica grecolatina entre la Ilustración y el Liberalismo" en *La historia de la literatura grecolatina en España: de la Ilustración al Liberalismo (1778-1850)*, Málaga, Analecta Malacitana, Anejo XC, pp. 27-54.
- García Jurado (2013b): Francisco García Jurado, "Antonio González Garbín. Un latinista almeriense que transfirió las nuevas ideas de Alemania" [blog] [Fecha de consulta: 12/12/2013] < <http://clasicos.hypotheses.org/468> >
- García Jurado (2014): Francisco García Jurado, "Martín Villar y García, historiador aragonés de la literatura latina" [blog] 25 de enero de 2014. [Fecha de consulta: 24/05/2014] < <http://clasicos.hypotheses.org/604> >
- García Jurado (en preparación): Francisco García Jurado, *Catálogo razonado de manuales de literatura griega y latina en España (1784-1935)*.
- García López (1996): José García López, *Sobre el estilo / Demetrio. Sobre lo sublime / "Longino"; introducción, traducción y notas*. Madrid: Gredos, D.L.
- Garmendia (2011): Ignacio Garmendia, *Bohemia y literatura. Tes noches de Sevilla. Alejandro Sawa, Rafael Cansinos Assens y Rafael Lasso de la Vega*, VV.AA. (coord.) Alfredo Valenzuela, Sevilla, Renacimiento.
- Gaspar y Roig (1853): *Biblioteca ilustrada de Gaspar y Roig. Diccionario enciclopédico de la lengua española con todas las voces, frases, refranes y locuciones usadas en España y las Américas españolas [...]*, coord. Eduardo Chao, Madrid, imp. Gaspar y Roig.
- Gelio (2007): Aulo Gelio, *Noches áticas. Antología*, intro. selec. trad. Francisco García Jurado, Madrid, Alianza.
- Gianotti (2006): Gian Franco Gianotti, "La storiografia letteraria: il paradigma della letteratura latina" [artículo en línea] en *Culture europees e tradizione latina. Atti del Convegno internazionale di studi*, Cividale del Friuli, 16-17 novembre 2001, (comp.) Laura Casarsa, Lucio Cristante,

- Marco Fernandelli. [Fecha de consulta: 20/02/2014], < <http://hdl.handle.net/10077/901> >
- Gil (2006): Luis Gil Fernández, "Terencio en España: del medievo a la Ilustración", *Estudios sobre Terencio*, Andrés Pociña, Beatriz Rabaza, María Fátima Silva (eds.), Granada: Universidad de Granada/Universidade de Coimbra, pp. 431-460.
- Giménez (1999): Enrique Giménez López, "Gregorio Mayans y la Compañía de Jesús. Razones de un desencuentro" [artículo en línea], *Y en el tercero perecerán: Gloria, caída y exilio de los jesuitas en el siglo XVIII: Estudios en homenaje al P. Miquel Batllori i Munné*, ed. Enrique Giménez López. Alicante. Universidad de Alicante. [Fecha de consulta: 10/08/2008], < <http://hdl.handle.net/10045/4044> >
- Gómez García (2007): Manuel Gómez García, *Diccionario Akal de teatro*, Madrid, Akal S.A.
- González (2003): Aníbal González, *Aristóteles, Horacio; Artes poéticas*, Visor Libros, Madrid.
- González Burgos (1876): Luis González Burgos, *Memoria leída en el Ateneo Científico y Literario de Madrid, en la Junta General de 31 de Diciembre de 1876*, Madrid, Imprenta de la Revista Contemporánea.
- González-Blanch (2004): Paloma González-Blanch Roca, *El teatro en Segovia (1918-1936)*. Tesis doctoral [en línea] dirigida por José Romera Castillo, UNED. [Fecha de consulta: 10/03/2014], < <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/palomagonzalez.pdf> >
- González Garbín (1878): Antonio González Garbín, *La Aulularia. La marmita o el avaro: comedia latina*. Granada, Impr. Ventura Sabatel.
- González Garbín (1879): Antonio González Garbín, *Teatro de Plauto. Traducción y comentario de las principales comedias de este poeta latino*. Granada, Imprenta de Ventura Sabatel.
- González Garbín (1880a): Antonio González Garbín, *Captivi. Los cautivos: comedia del poeta latino / T. Maccio Plauto; traducción en lengua castellana, con abundancia de notas y comentarios*. Granada, Impr. Ventura Sabatel.
- González Garbín (1880b): Antonio González Garbín, *Estudios de literatura clásica romana*. Málaga, Imprenta de La Noticias y de la Revista de Andalucía.
- González Garbín (1882): Antonio González Garbín, *Lecciones histórico-críticas de Literatura Clásica Latina para uso de los alumnos que cursan esta asignatura en la Facultad de Filosofía y Letras y en la de Derecho por el doctor A. González Garbín, catedrático numerario de Literatura clásica*,

- griega y latina en la Universidad de Granada*. Granada, Impr. y Lib. José López Guevara, [s.a.].
- González Garbín (1887): Antonio González Garbín, *La Aulularia y los Cautivos*, Introducción de Juan Quirós de los Ríos. Biblioteca Universal, Madrid, Impr. Campuzano.
- González-Haba (1996): Mercedes González-Haba, *Plauto. Comedias II. La comedia de la arquilla - Gorgojo - Epídico* - Los dos Menecmos - El mercader - El militar fanfarrón - La comedia del fantasma - El persa*. Madrid, Gredos.
- González Martín (1978): Vicente González Martín, *La cultura italiana en Miguel de Unamuno*, Salamanca, Ediciones Universidad.
- González Vázquez (2005): Carmen González Vázquez, "La influencia en la dramaturgia latina en el teatro de Cervantes" en *ADE teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, Madrid, pp. 70-75.
- Grismer (1949): Raymond Leonard Grismer, "Introduction to the Classical Influence on the Literatures of Spain and Spanish America: a bibliographical study" [artículo en línea], en *Athens, of the New World*, Instituto Caro y Cuervo, tomo V, números 1, 2 y 3, Bogotá. [Fecha de consulta: 10/12/2013], < cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/05/TH_05_123_443_0.pdf >
- Guil (2005): Ana Guil Bozal, "Mujeres, Universidad y cambio social: tejiendo redes" [artículo en línea]. En *El cambio social en España. Visiones y retos de futuro*. I Jornadas de Sociología, Centro de estudios andaluces. [Fecha de consulta: 10/09/2008], < http://www.amit-es.org/descarg/ana_guil.pdf >
- Gullón (2012): Germán Gullón, "El Madrid de Galdós: de la calle a la vía urbana", [artículo en línea] en *Anales de Literatura Española*, 24, pp. 149-161, Universidad de Alicante. [Fecha de consulta: 28/04/2014] < <http://hdl.handle.net/10045/27335> >
- Harris (1998): Wendell V. Harris, "La canonicidad", en *El canon literario*, comp. Enric Sullá, Madrid, Arco Libros S.L.
- Hemeroteca Digital: [recurso digital] [Fecha de consulta: entre 09/2008 y 08/2014] < <http://hemerotecadigital.bne.es/> >
- Henríquez (1679): Baltasar Henríquez, *Thesaurus utriusque linguae hispanae et latinae*, Madrid, Garcia Infançon.
- Hernández Álvarez (2007): María Vicenta Hernández Álvarez, "Alphonse Daudet: la tradición oral, fábrica de los cuentos", en *Anales de Filología Francesa*, n.º 15, Dedicado a: El relato corto francés del Siglo XIX-2, 2007, Universidad de Murcia, pp. 159-174.

- Hernández (2006): María Dolores Hernández Mayor, *Aportaciones de Faustino Arévalo a la edición de Sedulio*. Universidad de Murcia. Tesis editada en el servicio TDX [recurso en línea]. [Fecha de consulta: 10/08/2008], < <http://www.tesisenxarxa.net/TDR-0628106-102644/index.html> >
- Herrera (1993): Jerónimo Herrera Navarro, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- Hidalgo (1862): Dionisio Hidalgo, *Boletín bibliográfico español* [libro en línea]. Impr. Escuelas Pías, Madrid. [Fecha de consulta: 01/08/2008], < http://books.google.es/books?id=azFQAAAAIAAJ&dq=pedro+sanchez+de+viana&source=gbs_summary_s&cad=0 >
- Highet (1996): Gilbert Hignet, *La tradición clásica*. México, Fondo de Cultura Económica, t. II.
- Hualde (2003): Pilar Hualde Pascual, "Casandra de Galdós e Ícara de Sellés. Mito griego y condición de la mujer en la España de comienzos del siglo XX", *Mitos femeninos de la cultura clásica*, Cid, R. M. y González, M. (eds.) Universidad de Oviedo.
- Hugo (1866): Victor Hugo, *Les misérables*, [libro en línea] París, Hetzel-Lacroix, [Fecha de consulta: 16/11/2014] < <https://archive.org/stream/lesmisrables16hugogoog#page/n10/mode/2up> >
- Hugo (1863): Victor Hugo, *Los miserables*, t. IV, [libro en línea] trad. Nemesio Fernández Cuesta, Madrid, imp. y librería de Gaspar y Roig [Fecha de consulta 18/11/2014] < http://books.google.es/books?id=1BEgv6ISOB8C&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false >
- Huysmans (2012): Joris-Karl Huysmans, *A contrapelo*, edición y notas de Juan Herrero, Madrid, Cátedra.
- Jiménez (1914): Juan Ramón Jiménez, *Platero y yo* [libro en línea]. [Fecha de consulta: 29/04/2014] < <http://www.juntadeandalucia.es/averroes/colegiobarahona/librosvirtuales/plateroyyo.pdf> >
- Joyce (1983): James Joyce, *Irlanda, isla de santos y sabios*, Escritos críticos, Madrid, Alianza.
- Kiss (2015): Dániel Kiss, *What Catullus wrote*, Gales, Universidad de Swansea (en preparación).
- Labra (1906): Rafael M. de Labra, *El Ateneo 1835-1905. Notas históricas*, Madrid, Tipografía de Alfredo Alonso.
- Lafarga y Pegenaute (2004): Francisco Lafarga y Luis Pegenaute (eds.), *Historia de la traducción en España* [libro en línea], Salamanca, Ambos Mundos. [Fecha de consulta: 10/08/2008], < <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=29644> >

- Laín (1999): Pedro Laín Entralgo, *Historia de España. Tomo 39, La Edad de Plata de la cultura española (1898-1936). Vol. 2, Letras, ciencia, arte, sociedad y culturas*, por Pedro Laín Entralgo... [et al.]; coord. y advertencia preliminar por Pedro Laín Entralgo; [fundada por Menéndez Pidal]; dirigida por José María Jover Zamora. Madrid, Espasa Calpe.
- Lakarra y Urgell (1988): Joseba A. Lakarra y Blanca Urgell, «Plauto Bascongadoren eztabaia: testu-bilduma» (Polémica del Plauto Bascongado: recopilación de textos) *ASJU Anuario del Seminario de Filología Vasca "Julio de Urquijo"*, XXII, 2, San Sebastián, págs. 479-539.
- Lasagabaster (1991): Jesús María Lasagabaster, "La novela de la utopía imposible: *Paradox, rey*", en *Eguzquilo*, número extraordinario 4, diciembre, San Sebastián, pp. 43-52.
- Lasso de la Vega (1884): Ángel Lasso de la Vega, *Comedias / traducidas en verso*, Madrid, Tip. De Diego Pacheco y la Torre.
- Laurand (1921): Louis Laurand, *Manual de los estudios griegos y latinos Doctor en letras. Profesor de Filología clásica. Fascículo II. Literatura griega. Traducido de la segunda edición por Domingo Vaca*, Daniel Jorro (ed.), Madrid, Tip. L. Faure.
- Laverde (1967): Gumersindo Laverde Ruiz, *Epistolario de Laverde Ruiz y Menéndez Pelayo: 1874-1890*, edición, notas y estudio de Ignacio Aguilera; prólogo de Sergio Fernández Larrain, Santander, Diputación Provincial de Santander.
- Laxenaire (2002): Michel Laxenaire, "Le thème du double: de la littérature à la psychanalyse" [artículo en línea], en *Mémoires de l'Académie de Stanislas*, pp 243-258. [Fecha de consulta: 10/09/2008], < <http://www.academie-stanislas.org/Laxenaire02.pdf> >
- Lécluse (1826a): Fleury Lécluse, *Dissertation sur la langue basque*, Toulouse, Vieusseux père et fils.
- Lécluse (1826b): Fleury Lécluse, *Manuel de la langue basque*, J. M. Douladoure, Toulouse.
- Lemercier (1808): Népomucène Louis Lemercier, *Plaute ou la comédie latine: comédie en 3 actes et en vers...*, París, Léopold Collin de Didot Jeune.
- Leo (1950): Friedrich Leo, *Literatura romana*, trad. del alemán, adiciones bibliográficas, índices alfabéticos por Pedro Urbano González de la Calle, Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, Prensas del Ministerio de Educación Nacional.
- Lista (1836): Alberto Lista y Aragón, *Lecciones de literatura española explicadas en el Ateneo científico, literario y artístico de Madrid*, Madrid, Impr. Nicolás Arias [libro en línea] [Fecha de consulta: 10/05/2014] <

<http://books.google.es/books?id=gDzGXNg37iAC&pg=PA33&dq=francisco+villalobos+anfitrión&hl=es&sa=X&ei=JYVuU-uMH8KJ0AWR1oCwBw&ved=0CFgQ6AEwBzgK#v=onepage&q=francisco%20villalobos%20anfitrión&f=false> >

- López (1996): Rosa María López, "Bibliografía sobre la historia de la literatura española en su contexto institucional" [artículo en línea], *El Gnomo, boletín de estudios becquerianos*. [Fecha de consulta: 20/08/2008], < http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/46883832436466941532279/204797_037.pdf >
- López Gregoris y Unceta (2011): Rosario López Gregoris y Luis Unceta Gómez, "Comedia romana y ficción televisiva: Plauto y la sitcom" en *Secuencias: Revista de historia del cine*, Univ. Autónoma de Madrid, pp. 93-110.
- López López (2010): Aurora López López, "Algunas aproximaciones a Plauto". *Auster* (15), 9-22. En *Memoria Académica* [artículo en línea]. [Fecha de consulta: 05/05/2014]: < http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.4861/pr.4861.pdf >
- López del Castillo (2013): M^a Teresa López del Castillo, *Historia de la inspección de primera enseñanza en España*, Madrid, Ministerio de Educación Cultura y Deporte.
- López Gregoris (2012): Rosario López Gregoris y José Román Bravo Díaz, *Comedia latina. Obras completas de Plauto y Terencio*, Madrid, Cátedra.
- López Fonseca (1998a): Antonio López Fonseca, "Captivi de Plauto: análisis de la exposición y de la escena obligatoria" [artículo en línea], *CFC (E.Lat)*, 14, pp. 69-82. [Fecha de consulta: 10/08/2008], < <http://www.ucm.es/BUCM/revistas/fil/11319062/articulos/CFCL9898120069A.PDF> >
- López Fonseca (1998b): Antonio López Fonseca, "San Jerónimo, lector de los cómicos latinos: cristianos y paganos" [artículo en línea], *CFC (E.Lat)*, N^o 15, pp. 333-352. [Fecha de consulta: 10/07/2014], < <http://revistas.ucm.es/index.php/CFCL/article/view/CFCL9898220333A> >
- López y Pociña (2007): Aurora López López y Andrés Pociña Pérez, *Comedia romana*, Móstoles (Madrid), Akal S.A.
- Mainer (2009): José-Carlos Mainer, *La Edad de Plata, (1902-1939): ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Cátedra D.L. (6^a ed.).
- Mañas (1998): Manuel Mañas Núñez, *Horacio. Arte poética*. Cáceres, Universidad de Extremadura.
- Mariner (1964): Sebastián Mariner Bigorra, "Sentido de la tragedia en Roma" [artículo en línea], *Revista de la Universidad de Madrid*, 13, pp. 463-

492. [Fecha de consulta: 10/08/2008], < <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=21645> >
- Marqués (2001): Eva Marqués López, *La presencia de Plauto en España. Primeras traducciones del siglo XVI*, en *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, Münster 20-24 de julio de 1999 /coord. por Christoph Strosetzki. Frankfurt am Main-Madrid, Vervuert/Iberoamericana.
- Marqués (2002): "Plauto y el teatro del siglo XVI, la obra del dramaturgo aragonés Jaime de Hueté". *Alazet: Revista de filología* Nº 14, págs. 295-301, Huesca.
- Marqués (2003): Eva Marqués López, *Recepción e influencia del Teatro de Plauto en la literatura española*, Tesis doctoral inédita dirigida por Emilio del Río Sanz, Universidad de La Rioja.
- Martínez Navarro (1996): "Plan «García Morente» para la facultad de Filosofía y Letras (15 de septiembre de 1931)", en *La educación en España. Textos y documentos*. Dir. Julio Ruiz Berrio, Madrid, Actas.
- Martínez Romero (1995): Josefa Martínez Romero, "Revista de Almería (1879-80)-(1883-84). Publicación científico-literaria del Ateneo almeriense" [artículo en línea] en *Boletín del Instituto de Estudios Almerienses. Letras*, Nº 14, págs. 103-116. [Fecha de consulta: 05/05/2014] < <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=81802> >
- Martín Puente (2010): Cristina Martín Puente, "Marcelino Menéndez Pelayo y los estudios clásicos" en *La historia de la literatura grecolatina durante la Edad de Plata de la cultura española (1886-1936)*, Francisco García Jurado, Ramiro González Delgado y Marta González González (ed.), Málaga, Analecta Malacitana anejo LXXVIII.
- Martín Robles (1985): Pedro Antonio Martín Robles, *Comedias / T. Maccio Plauto*, vol. 1, *Anfitrión, Asinaria, Aulularia*, Madrid, Librería y Casa Editorial Hernando.
- Martín Rodríguez (2002): Mariano Martín Rodríguez, *El teatro de lenguas románicas extranjeras en Madrid (1918-1936)*, tesis doctoral dirigida por la doctora M^a Francisco Vilches de Frutos, leída en 1994 en esta Universidad Complutense de Madrid.
- Mateos (1845): José Joaquín Mateos, *Memoria leída en el Ateneo Científico y Literario de Madrid, en la Junta General de 30 de Diciembre de 1844*, Madrid, Imprenta de la Sociedad Literaria y Tipográfica.
- Mateos (1846): José Joaquín Mateos, *Memoria leída en el Ateneo Científico y Literario de Madrid, en la Junta General de 30 de Diciembre de 1845*, Madrid, Imprenta del colegio de sordo-mudos y ciegos.

- Mateos (1849): José Joaquín Mateos, *Memoria leída en el Ateneo Científico y Literario de Madrid, en la Junta General de 30 de Diciembre de 1848*, Madrid, Imp. La Publicidad a cargo de M. Rivadeneyra.
- Mayans (1752): Gregorio Mayans y Siscar, *Rethórica* [libro en línea], Valencia, Herederos de Jerónimo Conejos. [Fecha de consulta: 10/08/2008], < <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=1160> >
- Mayans (1996): Gregorio Mayans y Siscar, *Epistolario. Volumen II: Mayans y Burriel* [libro en línea], Valencia, [Fecha de consulta: 27/04/2014] < http://bivaldi.gva.es/es/corpus/unidad.cmd?idUnidad=48145&idCorpus=20000&resaltar_1=plauto#top >
- Mendózar (2013): Juan Mendózar Cruz, "*Sónnica la cortesana: o cómo Vicente Blasco Ibáñez leyó a Silio Itálico*", trabajo inédito, Madrid, UCM.
- Menéndez Pelayo (1940): Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España* [libro en línea], Santander, CSIC. [Fecha de consulta: 10/03/2014], < <http://www.larramendi.es> >
- Menéndez Pelayo (1942): Marcelino Menéndez Pelayo, *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria. Humanistas, lírica, teatro anterior a Lope*, ed. Enrique Sánchez Reyes. *Edición nacional de las obras completas de Menéndez Pelayo. Vol. 7* [libros en línea], Madrid, CSIC. [Fecha de consulta: 10/09/2008], < www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=29156 >
- Menéndez Pelayo (1948): Marcelino Menéndez Pelayo, *Ensayos de crítica filosófica* [libro en línea], Santander, CSIC, [Fecha de consulta: 10/03/2014], < <http://www.larramendi.es> >.
- Menéndez Pelayo (1952): Marcelino Menéndez Pelayo, *Edición nacional de las obras completas de Menéndez Pelayo* [libros en línea], ed. Enrique Sánchez Reyes. *Vol. 44*, Madrid, CSIC. [Fecha de consulta: 10/07/2008], < <http://www.cervantesvirtual.com/FichaAutor.html?Ref=31> >
- Menéndez Pelayo (1952b): Marcelino Menéndez Pelayo, *Varia* 3 v. [libro en línea], Santander, CSIC, [Fecha de consulta: 19/03/2014], < <http://www.larramendi.es> >.
- Menéndez Pelayo (1956-1959): Marcelino Menéndez Pelayo, *Varia*. Santander, Consejo Superior de Investigaciones Científicas. 3 v. (*Edición Nacional de las obras completas de Menéndez Pelayo*; 63-65) [recurso en línea] [Fecha de consulta: 17/05/2014] < <http://www.larramendi.es/menendezpelayo/i18n/corpus/unidad.cmd?idCorpus=1000&idUnidad=101403&posicion=1> >
- Menéndez Pelayo (1978): Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de los heterodoxos españoles* [libro en línea], edición basada en la de Madrid,

- La Editorial Católica, 1978. [Fecha de consulta: 10/09/2008], < <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=836> >
- Menéndez Pelayo (1982-1991): *Epistolario*. Vol. 3. Enero 1878 - Junio 1879, Vol. 13. Junio 1894 - Junio 1896, Vol. 15. Noviembre 1898 - Febrero 1901, Vol. 20. Diciembre 1908 – Abril 1910 [libros en línea], (eds.) Revuelta Sañudo, Manuel, a partir de Madrid, Fundación Universitaria Española. [Fecha de consulta: 21/09/2008], < <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=29403> >
- Mestre y Pérez (1996): Antonio Mestre y Pablo Pérez, "Estudio preliminar" en *Epistolario. Volumen XIV: Mayans y los altos cuadros de la Magistratura y Administración borbónica, 1. (1716-1750)*. Biblioteca valenciana digital [artículo en línea] [Fecha de consulta: 27/04/2014], < <http://bv2.gva.es/es/corpus/unidad.cmd?idCorpus=20000&idUnidad=53121> >
- Millard (1911): S. L. Millard Rosenberg, *La española de Florencia [o Burlas Veras y Amor Invencionero] comedia famosa de don Pedro Calderón de la Barca*. Philadelphia P.A., University of Pennsylvania.
- Minsheu (1617): John Minsheu, *Ductor in linguas, The Guide into de Tongues*, Londres, John Brown.
- Miranda (2005): Javier Miranda Valdés, *Aureliano Fernández-Guerra y Orbe (1816-1894): un romántico, escritor y anticuario*. Madrid, Real Academia de la Historia.
- Moguel (1828): Juan José Moguel Elquézabal, *Plauto Bascongado o el vascuence de Plauto en su comedia Poenulo acto 5º escena 1ª y la impugnación del Manual de la lengua vasca: impreso en Bayona de Francia, Año 1826 por Mr. Lécluse... S.l., s.i.*
- Molina (2007): Manuel Molina Sánchez, "Plauti per uestigia. La auctoritas plautina en la comedia latina medieval: los ejemplos del anónimo *Querolus siue Aulularia* y de la *Aulularia* de Vital de Blois", en *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos* 2007, 27, núm. 1, pp. 117-133, Madrid, UCM.
- Moreal (1839): José María Moreal, *Memoria leída en el Ateneo Científico de Madrid en la junta general de 21 de diciembre de 1839*. Madrid, Imprenta del Colegio nacional de Sordo-mudos.
- Moure (1998): Ana Mª Moure Casas, "Comedias elegíacas en La Celestina" [artículo en línea] en *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos. Homenaje al profesor Marcelino Martínez Pastor*, vol. 15, pp. 443-488, Madrid, UCM. [Fecha de consulta: 26/07/2014] < <http://revistas.ucm.es/index.php/CFCL/article/view/CFCL9898220443A> >

- Murger (2007): Henry Murger, *Escenas de la vida bohemia*, Barcelona, Alba Editorial s.l.u.
- Nisard (1866): Désiré Nisard, edit. científico de *Théâtre complet des Latins comprenant Plaute, Térence et Sénèque le tragique: avec la traduction en français* (la traducción francesa de Plauto es de M. Andrieux y A. François), París, Firmin-Didot frères.
- Ochoa (1838): Eugenio de Ochoa y Ronna, *Tesoro del Teatro español: Desde su origen (año de 1356) hasta nuestros días; arreglado y dividido en cuatro partes* [libro en línea]. París, Baudry. [Fecha de consulta: 10/09/2008], < http://books.google.es/books?id=QdoCAAAAYAAJ&dq=tesoro+del+teatro+espa%C3%B1ol&source=gbs_summary_s&cad=0 >
- Oleza (2001): Juan Oleza, "Las afinidades electivas de un liberal: Clarín y la tradición clásica" en *Leopoldo Alas «Clarín». Actas del simposio internacional (Barcelona, abril de 2001)*, Antonio Vilanova y Adolfo Sotelo Vázquez (eds.), Barcelona, Universitat de Barcelona.
- Olivar (1934): Marçal Olivar, *Comédies, Tito Maccio Plauto. I. Amfitrió. La comèdia dels Ases*. Barcelona, Fundació Bernat Metge.
- Ortega y Gasset (1927): José Ortega y Gasset, *Tríptico I. Mirabeau o el político*. Madrid, Revista de Occidente.
- Ossorio (1903): Manuel Ossorio y Bernard, *Ensayo de un catálogo de periodistas españoles del siglo XIX*, Madrid, Impr. y litografía de J. Palacios.
- Ovilo (1863): Manuel Ovilo y Otero, *Catálogo Biográfico y Bibliográfico del Teatro moderno español, desde el año de 1750 hasta nuestros días*, Madrid.
- Pagán (1997): Víctor Manuel Pagán Rodríguez, *El teatro de Goldoni en España. Comedias y dramas con música entre los siglos XVIII y XX*. Tesis doctoral dirigida por Isabel Colón Calderón [recurso en línea]. [Fecha de consulta 09/08/2014] < <http://biblioteca.ucm.es/tesis/19972000/H/3/H3068201.pdf> >
- Palomera (1906): Federico de Palomera y Salas, *Hermanos gemelos*, juguete cómico escrito en dos actos y en prosa, Madrid, Velasco, Imp. Marqués de Santa Ana.
- Palomero (1909): Antonio Palomero y Dechado, *Los gemelos, comedia de Plauto arreglada en tres actos y un prólogo por Tristan Bernard, adaptación castellana*, Madrid, Sociedad de Autores Españoles.
- Pasetti (2010): Lucia Pasetti, "Tradurre Plauto (Menaechmi 182-226)", [artículo en línea] en *Note di traduttore*. A cura di: Condello, Federico; Pieri, Bruna. Bologna: Pàtron, pp. 87-109, [Fecha de consulta: 30/05/2014] < DOI10.6092/unibo/amsacta/2904. >

- Paz (1899): A. Paz y Mélia, *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Colegio nacional de sordomudos y de ciegos.
- Pedraza y Rodríguez (1980): Felipe-B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres, *Manual de literatura española. II Renacimiento*, Pamplona, Cénlit Ediciones.
- Pedrazuela (2013): Mario Pedrazuela "Vidas filológicas (8). Francisco García Ayuso" en *Rinconete* [blog]. [Fecha de consulta: 17/05/2014] < http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/junio_13/27062013_01.htm >
- Pereda (1999): José María de Pereda, *Peñas arriba*. Antonio Rey (ed.), Madrid, Cátedra.
- Pérez de Ayala (1984): Ramón Pérez de Ayala, *Troteras y danzaderas*, Madrid, Castalia.
- Pérez Galdós (1876): Benito Pérez Galdós, *Doña Perfecta: novela original* [libro en línea]. Edición basada en la de Madrid, Imp. de J. Noguera, a cargo de M. Martínez. [Fecha de consulta: 20/09/2008], < <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=5433> >
- Pérez Galdós (1889): Benito Pérez Galdós, *Torquemada en la hoguera; El artículo de fondo; La mula y el buey; La pluma en el viento; La conjuración de las palabras; Un tribunal literario; La princesa y el granuja; Junio* [libro en línea], edición basada en la de Madrid, Administración de La Guirnalda y Episodios Nacionales. [Fecha de consulta: entre 08/08/08 y 10/03/2014], < <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=6665> >
- Pérez Galdós (1906): Benito Pérez Galdós, *La Fontana de Oro* [libro en línea], edición basada en la de Madrid, Perlado, Páez y Compañía. [Fecha de consulta: 10/09/2008], < <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=5159&portal=57> >
- Pérez Galdós (1993): Benito Pérez Galdós, *Fortunata y Jacinta*, Barcelona, Planeta.
- Pérez Ibáñez (1990): María Jesús Pérez Ibáñez, "La traducción de Anfitrión del doctor López de Villalobos" *Minerva: Revista de filología clásica*, Nº 4, págs. 255-276, Valladolid.
- Petit (1928): Montserrat Petit, *Manuscrito de Terencio (Un manuscrito español de Terencio)*, tesis inédita dirigida por el profesor Balcells de la Universidad de Barcelona y revisada por el profesor Millares de la Universidad Central de Madrid, Facultad de Filosofía y Letras.
- Pierron (1910): Alexis Pierron, *Historia de la literatura romana, incluida en Novísima historia universal (desde los tiempos prehistóricos hasta*

- nuestros días) escrita por individuos del Instituto de Francia. G. Maspero, J. Michelet, Ernesto Renán, Víctor Duruy, etc. Traducción de Vicente Blasco Ibáñez. Tomo V. J. Michelet.- *Historia de la República Romana*. Víctor Duruy.- *El Imperio Romano*. Alexis Pierron.- *Historia de la Literatura Romana*. Madrid, La Editorial Española-Americana.
- Phillips (1985): Allen W. Phillips, "Algo más sobre la bohemia madrileña: testigos y testimonios", en *Anales de la literatura española*, Universidad de Alicante, nº 4, pp. 327-362.
- Pociña y López (2005): Andrés Pociña Pérez, Aurora López López "Sobre la pervivencia de Plauto en los teatros europeos", *Fortunatae: Revista canaria de filología, cultura y humanidades clásicas*, Nº 16, (Ejemplar dedicado a: Homenaje a D. Eduardo del Estal Fuentes, profesor de la Universidad de La Laguna), págs. 225-236, Tenerife.
- Pórtulas (2003): Jaume Pórtulas, "Enfortir el nostre nacionalisme literari: els primers anys de la Fundació Bernat Metge" [artículo en línea], *Polis i nació: Política i literatura (1900-1939)*. Col·lecció: *Ítaca: quaderns catalans de cultura clàssica*. Annexos; 2, Institut d'Estudis Catalans. Societat Catalana d'Estudis Clàssics. [Fecha de consulta: 10/08/2008], < http://www.ub.es/acr/portulas_polis.pdf >
- Posteguillo (2008): Santiago Posteguillo Gómez, *Africanus el hijo del Cónsul*, Madrid, Ediciones B, S. A.
- Pujante y Gregor (1996): Angel-Luis Pujante y Keith Gregor, *Teatro clásico en traducción: texto, representación, recepción: actas del Congreso Internacional, Murcia, 9-11 noviembre, 1995*. Murcia, servicio de publicaciones, Universidad.
- Punzano (1991): Victoriano Punzano Martínez, "Pensamiento bibliográfico de Menéndez Pelayo", [artículo en línea] a partir de *Anales de Literatura Española*, 7, Alicante, Universidad, Departamento de Literatura Española, pp.147-164. [Fecha de consulta: 01/09/2008], < <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=21180&portal=177> >
- Questa y Raffaelli (2008): Cesare Questa y Renato Raffaelli, "Plauto di Sarsina: un profilo", en *La storia de Sarsina – L'età antica*, (comp.) Angela Donati, 1ª ed. Cesena, Stilgraf, pp. 221-262.
- Raab y Vázquez (2011): Matthias Raab e Ignacio Vázquez, "El DICCA-XV y la lexicografía no académica (Diccionario del castellano del siglo XV en la corona de Aragón)" [artículo en línea] en *Dialectología* 7, pp. 93-116, [Fecha de consulta: 31/05/2014] < <http://www.raco.cat/index.php/Dialectologia/article/viewFile/247910/331998> >

- Ramos (2001): Enrique Ángel Ramos Jurado, *Cuatro estudios sobre tradición clásica en la literatura española: Lope, Blasco, Alberti y M^a Teresa León y la novela histórica*, Universidad de Cádiz.
- Rancière (2012): Jacques Rancière, *The Intellectual and His People: Staging the People Volume 2*, Londres, Verso.
- Regules (1874): Alberto Regules y Sanz del Río, *Elementos de literatura clásica latina por D. Alberto Regules y Sanz del Río, doctor en Filosofía y Letras y profesor auxiliar de esta asignatura en la Universidad de Madrid. Segunda edición notablemente corregida y aumentada*, Madrid, Librería de Donato Guio, Impr. Eduardo Cuesta.
- Revista de Andalucía* (1877): tomo X, [recurso en línea] [Fecha de consulta: 03/05/2014] < http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/catalogo_imagenes/imagen.cmd?path=166592&posicion=1 >
- Riba (1928): Carles Riba, *Resum de literatura llatina per Carles Riba*, Barcelona, Col·lecció popular Barcino.
- Rico (2002): Francisco Rico, *El sueño del humanismo. De Petrarca a Erasmo*, Barcelona, Destino.
- de los Ríos (1865): Amador de los Ríos, *Historia crítica de la Literatura española*, VII, Madrid, Impr. Joaquín Muñoz [libro en línea] [Fecha de consulta 11/05/2014] < <http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/consulta/registro.cmd?id=7951> >
- Rivas (1947): José Manuel Rivas Sacconi, "Miguel Antonio Caro, humanista" en *Thesaurus* tomo III, nº 1, 2 y 3, pp. 117-170 [artículo en línea] [Fecha de consulta: 9/10/2014] < http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/03/TH_03_123_123_0.pdf >
- Robin (2007): Claire Nicolle Robin, "Bohemia y mujeres: Teresa Villaescusa" [artículo en línea] en *Dossiers feministes*, nº 10, ejemplar dedicado a: Espacios de Bohemia. Actrices, cupletistas y bailarinas, Universitat Jaume I, pp. 219-231 [Fecha de consulta: 15/11/2014] < <http://www.raco.cat/index.php/DossiersFeministes/article/view/102552> >
- Rodríguez (1918): Manuel Rodríguez Navas, *Diccionario general y técnico hispano-americano*, Madrid, Cultura Hispanoamericana.
- Rodríguez-Pantoja (2003): Miguel Rodríguez-Pantoja, "Expresiones y frases hechas en latín y español" en *Fortunatae Fortunatae: Revista canaria de filología, cultura y humanidades clásicas*, Nº 14, pp. 223-240, Tenerife.
- Romero (2000): Dolores Romero López de las Hazas, "Aproximación al problema de la formación del canon en literatura comparada", [artículo en línea] a partir de *Signa: revista de la Asociación Española de*

- Semiótica*, núm. 9, Madrid, Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías. Departamentos de Literatura Española y Teoría de la Literatura y Filología Francesa; Universidad Nacional de Educación a Distancia, pp. 567-581. [Fecha de consulta: 22/03/2014], < <http://www.cervantesvirtual.com/obra/aproximacion-al-problema-de-la-formacion-del-canon-en-literatura-comparada/> >
- Ruiz Arzálluz (2000): Íñigo Ruiz Arzálluz, "Fuentes" en Fernando de Rojas (y "antiguo autor") *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, (dir.) Francisco Rico, Biblioteca Clásica, vol 20, pp. CVII-CXXIII, Barcelona, Crítica.
- Ruiz-Funes y Morales (1996): María Ruiz-Funes Torres y Alicia Morales Ortíz, "Notas sobre las traducciones del *Menecmos* de Plauto en las traducciones españolas del siglo XVI", *Myrtia*, 11 [artículo en línea], pp 119-132, Universidad de Murcia. [Fecha de consulta: 11/07/2008], < <http://interclassica.um.es/var/plain/storage/original/application/781966b09550e28a7c140ce3e3a8d3d5.pdf> >
- Ruiz (2005): Ángel Ruiz Pérez, "La visión viva del mundo clásico en Pérez Galdós y Clarín", en *La historia de la literatura grecolatina en el siglo XIX español: espacio social y literario*, (comp.) Francisco García Jurado, Málaga, Universidad de Málaga, Analecta Malacitana, Anejo LI.
- Ruiz Pérez (1986): Pedro Ruiz Pérez, *Fernán Pérez de Oliva y la crisis del renacimiento*, Córdoba, Servicio de publicaciones de la Universidad de Córdoba (tesis leída en 1986 y publicada en 2008).
- Sabbadini (1914): Remigio Sabbadini, *Storia e critica di testi latini. Cicerone. Donato. Tacito. Celso. Plauto. Plinio. Quintiliano. Livio e Sallustio. Commedia ignota*. Catania, Francesco Battiato (ed.).
- Salvá (1872): Pedro Salvá y Mallén, *Catálogo de la biblioteca de Salvá*, Valencia, Ferrer de Orga.
- Sánchez (2003): María José Sánchez Rodríguez, *La enseñanza de las letras en la educación de la mujer española (siglos XIII-XIX)*, tesis doctoral [en línea] dirigida por María Isabel Montoya Ramírez, Granada: Universidad de Granada. [Fecha de consulta: 01/04/2014], < <http://hdl.handle.net/10481/4626> >
- Santano (2003): Julián Santano Moreno, "Menéndez Pidal y la filología del 98. Estado latente e intrahistoria". En *Criticón*, 87-88-89, 2003, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail – Instituto Cervantes.
- Schowb (1986): Marcel Schowb, *Vidas imaginarias*, (trad.) Julio Pérez Millán, (prólogo.) Jorge Luis Borges. Barcelona, Orbis S.A.
- Sebold (1995): Russell P. Sebold, "Novelas de «muchos Cervantes»: Olavide y el realismo", *Anales de Literatura Española*, 11 [artículo en línea], pp.

- 173-191, Alicante, Universidad, Departamento de Literatura Española. [Fecha de consulta: 10/07/2008], < <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=6891> >
- Sempere (1785): Juan Sempere y Guarinos, *Ensayo de una biblioteca española de los escritores del reynado de Carlos III. Tomo II*. Madrid, Impr. Real.
- Silva (2003): María de Fátima Silva, "O Auto dos Enfatriões recuperação de um modelo de *simillimi*" [artículo en línea] en *Máthesis* 12, 2003, pp. 183-197, Viseu, Universidad Católica Portuguesa. [Fecha de consulta: 03/04/2014] < <http://hdl.handle.net/10400.14/9001> >
- Simón Abril (1890): Pedro Simón Abril, *Seis Comedias*, refund. V. Fernández Llera, Madrid, Hernando.
- Simón (1991): Carmen Simón Palmer, *Escritoras españolas del siglo XIX. Manual Bibliográfico* [reseña en línea], Madrid, Castalia. [Fecha de consulta: 10/02/2014], < <http://www.mcnbiografias.com> >
- Soler y Miret (1995): Rosa Soler i Mòdena y Eulàlia Miret i Raspall, *Bibliografia de Lluís Nicolau d'Olwer*. Barcelona, Institut d'Estudis Catalans.
- Suárez (2004): Ada Suárez Díaz, *El Antillano. Biografía del Dr. Ramón Emeterio Betances*, San Juan, Puerto Rico, Centro de Estudios Avanzados y del Caribe.
- Tamayo (1850): Manuel Tamayo y Baus y Miguel Ruiz y Torrent, *Un marido duplicado, comedia en un acto*. Biblioteca dramática. Madrid, Impr. Vicente de Lalama.
- Terencio (1890): Publio Terencio Africano, *Las seis comedias; traducción de Simón Abril*, refundida por Víctor Fernández Llera, Madrid, Libr. De la Viuda de Hernando y C^ª.
- Terradillos (1846): Ángel María Terradillos, *Manual histórico-crítico de la literatura latina por Don Angel Maria Terradillos*, Madrid, [s.n.] Impr. Vda. De Jordán e hijos.
- Terradillos (1848): Ángel María Terradillos, *Curso elemental de literatura latina: arreglado al programa del Gobierno con presencia de los críticos más notables, tanto antiguos como modernos por Angel Maria Terradillos*, Madrid, [s.n.] Impr. de La Ilustración.
- Terreros (1788): Esteban Terreros y Pando, *Diccionario Castellano: con las voces de Ciencias y Artes y sus correspondientes en las 3 lenguas: francesa, latina e italiana*, Madrid, Ibarra.
- Tobío (2000): Ana Tobío Sala, *Salvatore Costanzo, intermediario de cultura*, Firenze, Alinea editrice s.r.l.
- Tovar (2003): Francisco Javier Tovar Paz, *En bandeja de Plauto. Un ensayo sobre Billy Wilder*. Cáceres, Universidad de Extremadura.

- Trapiello (1994): Andrés Trapiello, *Las armas y las letras. Literatura y guerra civil (1936-1939)*. Barcelona, Planeta.
- Valera (1859): Juan Valera, "El Anfitrión de Plauto y la Andriana de Terencio traducidas del latín al castellano por D. Salvador Costanzo", *La América*, 15, Madrid, 8 de octubre de 1859, págs. 9 y 10.
- Vega y Carbonell (1998): M^a José Vega y Neus Carbonell, *La literatura comparada: principios y métodos*. Madrid, Gredos.
- de la Vega (1854): Marqués de la Vega de Armijo, *Memoria leída en el Ateneo Científico y Literario de Madrid, en la Junta General de 30 de Diciembre de 1853*, Madrid, Imprenta a cargo de C. González.
- Vega (2003): Félix Lope de Vega y Carpio, *Arte nuevo de hacer comedias*, edición digital a partir de Vega, Lope de, *Obras Completas. Poesía II* [libro en línea], edición y prólogo de Antonio Carreño, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, pp.242-272. [Fecha de consulta: 10/09/2008], < <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=18890> >
- Velasco y García (ca. 1923): José Velasco y García, *Plauto. Comedias. Anfitrión, La Asinaria, La Aulularia*, tomo I, Valencia, Prometeo.
- Velasco y García (ca. 1927): José Velasco y García, *Plauto. Comedias. Los Cautivos, Las Baquis, El Gorgojo*, tomo II, Valencia, Prometeo.
- Velasco y García (ca. 1927): José Velasco y García, *Plauto. Comedias. Los Menecmos, Casina, La Cistellaria*, tomo III, Valencia, Prometeo.
- Velasco y García (ca. 1927): José Velasco y García, *Plauto. Comedias. Epídico, El Persa, Stico*, tomo IV, Valencia, Prometeo.
- Velasco y García (ca. 1927): José Velasco y García, *Plauto. Comedias. Pseudolo, Los tres numos*, tomo V, Valencia, Prometeo.
- Vilar (1987): Gerard Vilar "El decadentismo como doctrina estética", [artículo en línea] en *Annals d'arquitectura*, 1987, núm. 4, pp. 19 a 26, Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona (Universitat Politècnica de Catalunya), [Fecha de consulta: 30/05/2014] < <http://hdl.handle.net/2099/1266> >
- Villalobos (1574): Francisco López de Villalobos, *Libro intitulado los problemas de Villalobos, que trata de Cuerpos Naturales y Morales y dos dialogos de Medicina y el tractado D[e] las tres gra[n]des y VNA CACION y la comedia de Amphytrion* [libro en línea], Sevilla, casa de Hernando Diaz. [Fecha de consulta: 23/08/2008], < <http://books.google.es/books?hl=es&id=79EEb7KhSOUC&dq=Libro+intitulado+los+problemas+de+Villalobos,+que+trata+de+Cuerpos+Naturales+y+Morales+y+dos+dialogos+de+Medicina+y+el+tractado+D%5Be%5D+las+tres+gra%5Bn%5Ddes+y+VNA+CACION+y+la+comedia+de+Amphytrion&printsec=frontcover&so> >

urce=web&ots=iKaiVmeBq0&sig=hCC8JNNIM-fm8FvNiqXNSw5hais&sa=X&oi=book_result&resnum=1 &ct=result >

- Villa Real (1880): Francisco de Paula Villa Real y Valdivia, *Plan detallado de un curso completo de literatura latina*. Granada, Impr. y lib. de José López Guevara [s.a.] (firmada Advertencia en Diciembre 1880).
- Villar y García (1866): Martín Villar y García, *Historia de la Literatura Latina*, Zaragoza, imprenta Cesar-Augustana de Gregorio Juste.
- Villemain (1840): Abel-François Villemain, *Cours de la littérature française, Tableau de la littérature au Moyen Âge 1*, tome VI, Bruxelles, Société Belge de Librairie Hauman et C^e.
- Villena (2009): Luis Antonio de Villena, *Bohemios y malditos*. Ciclo: *El librepensador, el dandy, el bohemio y el esteta*. 27/01/2009 [recurso sonoro]. Presentado por Lucía Franco. 82 minutos. Madrid, Fundación Juan March.
- Wolf (1895): Ferdinand (Fernando) Wolf, *Historia de las literaturas castellana y portuguesa*, s.d., Madrid, La España Moderna.
- Xamist (2011): Federico José Xamist, "Contrapunto. Reflexiones en torno a los métodos de la Literatura Comparada" [artículo en línea], *452^{9F}. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 5, 32-44, [Fecha de consulta: 10/03/2014], < <http://www.452f.com/index.php/es/federico-jose-xamist.html> >
- Zamorano (2008): Alfonso Zamorano Aguilar, "Ideología, lengua y enseñanza en la España del XIX: la teoría gramatical de Ángel María Terradillos" *Lingüística (ALFAL: Asociación de Lingüística y Filología de la América Latina)*, 20, pp. 49-98, Montevideo, Asociación de Lingüística y Filología de la América Latina.

§ SUMMARY: *Plautus in the Spanish Culture’s “Silver age” (1868-1936)*

Introduction

This thesis focuses on the study of the Latin theater during the period of the Spanish culture known as “Silver age” by specialists such as Pedro Laín Entralgo o Juan Carlos Mainer. The chronology of this period is set between 1868 and 1936, although it can change depending on the scholar concerned. We decided to go back to 1868, as we understand that it is necessary to recognize and value the presence of an end of the century generation which undoubtedly prepared the path to the 98, the 14 and the 27 generations. Besides, the historic fact that points to that chosen date -La Gloriosa revolution- means a turning point in the social and academic life our country.

We consider this study relevant because it reveals how classic Greek and Latin texts were present in the training of the authors from such a brilliant cultural period of the Spanish literature, and how they influenced their works and, even more, how they were used as role models to their everyday lives. To show this, we are going to focus on two Latin playwrights, Plautus and Terence²⁶⁷, pointing out how they were received, studied and understood during the “Silver age”, as we consider that their influences were significant and that a detailed study on them was still undone.

Objectives

Yet Classic Tradition can be researched in the Spanish authors from that time, that is, the survival of classic Greek and Latin authors in those modern author’s works, we consider that the literary historiography method must be adopted in order to study what has happened with the reception of the ancient works during the “Silver age” period, because the ideas and the perspectives on Latin culture suffered an important change during 18th and 19th centuries.

From this point of view, our work aims to examine three aspects which will reveal the impact that must have had the Latin comedy and their authors in the intellectual life of what was known as “Silver age” of the Spanish culture:

²⁶⁷ This study provides information about Terence in order to complete -by contrast- Plauto’s portrayal.

- a. The academic ambit: Plautus's -and Terence's- translations into Spanish language and the presence of these authors in the university manuals from that period, besides the trace left by the study of the new university subject named Latin Literature's History in the authors and in the intellectuals from that time.
- b. The publisher's ambit: the success that may have reached some books dedicated to the study of Latin playwrights, the publishing houses that printed old translations and sponsor new ones, the prologues to those new translations and the notes that were considered pertinent and the public performances of those works.
- c. The social ambit: the presence of latin authors that may be researched in the newspaper and periodical libraries, the evolution of the way of living of the modern writers, the appearance of new social ranks and new ways of considering literary creativity, and finally Plautus's performances and their adaptations in public theaters.

Conclusions

It is confirmed that Terence was the 16th, 17th and 18th humanists and scholar's favourite autor, but after that, Plautus was the best considered, specially in the Spanish Culture's "Silver Age" (1898-1936).

During the Romanticism, Plautus was appreciated in a special way because he represented popular art, used people's language and showed everyday life. A little piece of evidence about the interest that his plays caused may be confirmed when remembering the disquisition of "Basque Plautus". After that, the first university manuals we have studied showed that our author was carefully judged due to the moral evaluation applied to his plays. Soon after, in the "Silver age" of the Spanish Culture, the new manuals change this perspective; historiographic method is introduced and Plautus is studied as one of the most important authors in the Latin literature.

Newspapers have been a very important information source for us, since we have read how journalists compared that moment's playwrights works to those by Plautus's. In that context, we have found references related to works from Ramón de la Cruz, Unamuno, Valle Inclán, Muñoz Seca, and many others who entertained the

"Silver Age's" society. Those journalists were applying the new historiographic methods and those from the comparative literature. Some of them have had Alfredo Adolfo Camús, Antonio González Garbín or Julio Cejador Frauca as their teachers, and they always kept in mind Plautus during their teaching work. Maybe that's why the journalists themselves, many of them precedents or promoters of the avant-garde, arrived at the point of identifying themselves with Plautus. There was news from France that demonstrated that the Spanish bohemian movement was a consolidated reality as showed in Murger's *Scènes de la vie de bohème* and in Huysmans's *À rebours*. Plautus was considered a bohemian because his unique biographical datum conserved shows him working as a miller while writing his texts, those ones which made him the Roman people's acclaimed author. This anecdote is repeated many times in our study, as we confirm that the "Silver age's" young people used their editorial departments in the same way as Plautus used his mill, that is, as the job that fed them while they waited to publish the masterpiece that make them famous writers. We have checked this, for instance, in Cansinos Assens's memories, when he relates the atmosphere of the editorial departments where he worked while he was writing his novels. Even more clearly, French magazine *Rabelais* showed a picture of Plautus's mill as a metaphor of the work that meant the publishing of a new newspaper.

Some authors from the literary realism, such as Galdós, "Clarín" or Blasco Ibáñez collected the training received in their courses on Latin literature studied in their respective universities, particularly the lessons on the Latin author, and showed it in their creations. For instance, professor Camus's influence on his pupils was the stimulus that made Menéndez Pelayo translate *Captivi* in order to be represented by Central University's pupils in a Madrid's theater.

In this way, being Plautus kept in the culture of the "Silver age's" authors, it is no surprise in finding different points of view to consider the Latin playwright: as a realistic author, as a character with a misterious life, as a costumbrist painter, as an unlucky poet, as a literature genius, as a slave who achieved liberty, as a useful source for the study of Roma's history and Roman law, etc.

Thanks to some unusual facts occurred during Plautus's legacy transmission, some data have been provided to understand that Plautus has been rediscovered for literary interests in two crucial historical moments. Humanism had an interest in him, a fact that, as we have confirmed, is related to the discovering of the Orsinian codex in the 15th century. Renaissance continued in caring about Plautus translating his plays into Spanish, as vernacular languages were gaining ground from Latin and Plautus's work was used as a proof to demonstrate that Spanish language was as important as the most prestigious one, that was worthy of writing a comedy. Later, after an oblivion period, some historical facts put Plautus again in the limelight. First of all, the German romantic school (Lessing), and soon after his definitive recognition came with a new discovery of his plays in the Ambrosian palimpsest. This fact was a subject of study to many erudites all along the 19th and during the first years of the 20th century, and promoted a definitive -and positive- turning point in the knowledge displayed to the Umbrian author. The publication of the critical editions of all Plautus's plays at the end of the 19th century was a big boost to Plautus's prominence in the first years of the following century.

The fact of being Plautus discovered in those two important moments caused that his works were directly read, instead of being read in motto's or aphorism's compilations. Being not suitable as a role model saved him of being read and re-read to the point of blurring his works among other Latin sentences. Plautus's place, achieved thanks to Historiography, as the unique 3rd century BC Latin playwright whose complete works have been preserved until nowadays, establishes him in a privileged place in the Latin literature history and, finally, in the history of the western literature.

Modern poets considered Plautus as a model to his lives, as he was read in a different way in different cultural movements and in different ages. That's why his imaginary depiction, that which was supposed to know about him -not his works -, became a standard to be compared to the own life. If something has to be compared, it must be done according to the original model. This was Plautus, who is and will always be a part of the spirit (*Zeitgeist*) of the "Silver age" of the Spanish culture.